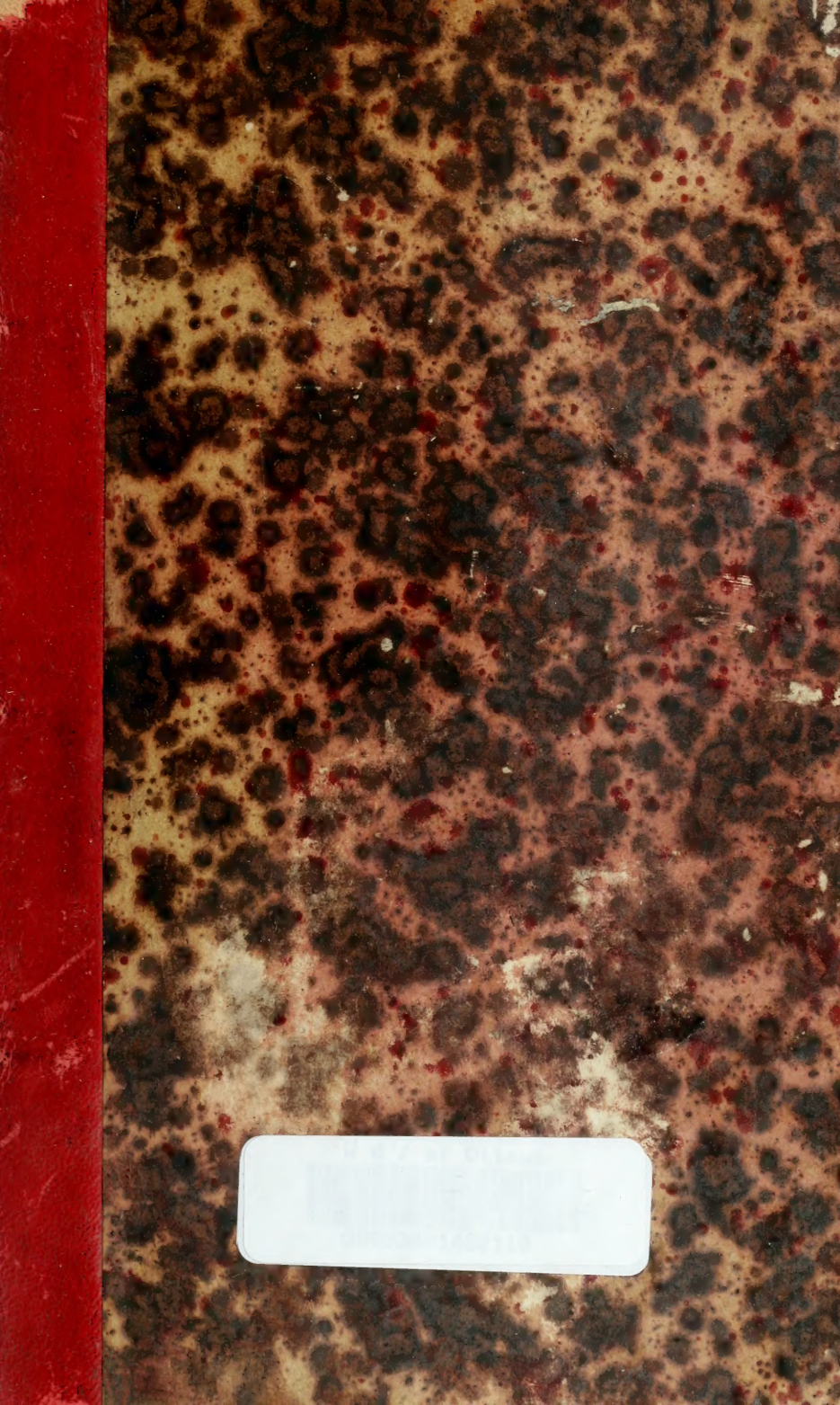

Digitized by the Internet Archive
in 2011 with funding from
University of Toronto

http://www.archive.org/details/remarquessurlala00weyf

# REMARQUES

SUR

# LA LANGUE FRANÇAISE,

# SUR LE STYLE

ET

# LA COMPOSITION LITTÉRAIRE.

Paris. — Imprimerie de Firmin Didot frères, rue Jacob, 56.

# REMARQUES

SUR LA

# LANGUE FRANÇAISE

AU DIX-NEUVIÈME SIÈCLE,

# SUR LE STYLE

## ET LA COMPOSITION LITTÉRAIRE;

PAR

**M. FRANCIS WEY.**

TOME PREMIER.

ANNEXE DE LA BIBLIOTHÈQUE
uOttawa
LIBRARY ANNEX

PARIS,
CHEZ FIRMIN DIDOT FRÈRES, LIBRAIRES,
IMPRIMEURS DE L'INSTITUT,
Rue Jacob, 56.

1845.

Universitas
BIBLIOTHECA
Ottaviensis

PC
2410
.W4
1845

# PRÉFACE.

—

A l'issue des révolutions qui agitent les États, il apparaît, dans la république des lettres, des novateurs qui déplaçant les préceptes de l'art, et secouant le joug des traditions, font éclore de nouvelles sectes littéraires. Leurs hé-

résies sont ordinairement précédées d'une altération plus ou moins profonde des formes du langage. C'est même par suite de ces soudaines invasions de la néologie, que les littératures sont bouleversées; car il existe entre elles, et l'allure particulière du style, des rapports si immédiats, qu'un idiome, en se modifiant, cesse de cadrer avec la poétique des époques antérieures. On ne saurait donc fixer ni les langues, ni les littératures vivantes. La nécessité, comme l'observe le président de Brosses, a produit les idiomes, et c'est elle qui les dénature : tout en paraissant, plus tard, se plier aux caprices de la mode ou du goût, c'est à la nécessité qu'ils continuent d'obéir. Ainsi, le langage, le style, et la composition, soumis à de communes influences, sont susceptibles, en tout temps, d'être régularisés et astreints à de nouvelles lois; mais on ne saurait prescrire des bornes absolues à leurs transformations diverses.

Ces crises, déterminées par les secousses politiques et morales, sont signalées, avons-nous dit, par un certain désordre dans l'économie du

langage. Sous l'empire d'idées jeunes et de besoins nouveaux, les publicistes, les philosophes, les hommes d'action improvisent en quelque sorte leur langage; de violentes ruptures avec le passé éloignent la génération naissante des sources de l'érudition, et peu à peu s'introduisent des néologismes, des locutions barbares, des termes obscurs. Les anciens vocables perdent leur précision au milieu des acceptions fausses; les mots étrangement accouplés présentent de folles images; le goût se pervertit; le style se bariole, devient nuageux, et enfante des œuvres littéraires, dans le plan desquelles se réfléchissent tous ces défauts de la forme.

De telles péripéties se concluent par la mort des idiomes, quand les nations frappées ne se relèvent pas de leurs chutes : s'il en est autrement, ils se reconstituent, en modifiant plus ou moins leur physionomie littéraire. Trois fois ces phénomènes se sont déjà présentés dans notre histoire : le mouvement des croisades a créé la langue, et la littérature françaises; à la suite de la réforme et des guerres d'Italie, la Renaissance greco-latine a fait prévaloir un nouveau langage

bientôt abîmé dans les guerres de la ligue, de la fronde, et auquel a succédé la langue de Pascal, ainsi que celle de Racine.

Notre France est aujourd'hui dans des conjonctures analogues, sinon plus graves, et il est temps d'enregistrer une quatrième période dans nos annales philologiques. Exclusivement préoccupés de théories neuves et d'idées indépendantes, les écrivains ont négligé, depuis un demi-siècle, l'étude du langage : l'ignorance ou la légèreté président aux inventions néologiques; les technologies diverses envahissent le sanctuaire des belles-lettres, et hérissent le style de termes mal interprétés et mal compris. Il est donc opportun de rappeler les esprits aux véritables beautés de la forme, de les ramener aux caractères natifs et imprescriptibles de notre langage, à la précision, à la clarté. A côté du rajeunissement forcé du français au dix-neuvième siècle, il se présente des principes de corruption peu surprenants et faciles à expliquer.

Depuis soixante ans, des secousses continuelles ont déplacé les bases des opinions, et

fait de nous un peuple tout différent de ce qu'il était sous l'ancien régime. Les sectes philosophiques du dernier siècle, la révolution française, l'empire, l'avénement du gouvernement représentatif, les théories *égalitaires*, les coteries *humanitaires* ou *sociales* de tout genre, quel que soit le titre qu'elles prennent; l'étude des poëtes étrangers, les innovations d'une école audacieuse et récente, ont laissé dans le langage des traces nombreuses.

« ... On pourrait aujourd'hui rechercher, » dit un critique éminent, et l'un de nos plus purs écrivains, dans la *Préface* de la dernière édition du Dictionnaire de l'Académie; « on pour-
« rait rechercher les traces que l'enthousiasme
« de 1789, et les secousses qui suivirent, ont
« laissées dans notre langue. Comme jamais
« société n'avait été plus violemment dissoute et
« mêlée, comme il y eut à la fois des passions
« terribles et des changements profonds, l'em-
« preinte en a dû rester dans les expressions,
« ainsi que dans les mœurs. »

Mais, ainsi que l'onde agitée se trouble et

soulève de la vase, ainsi la langue, en recevant cette rude secousse des révolutions, a vu s'altérer sa limpidité ; et les auteurs qui, pareils à M. Villemain, que nous venons de citer, sont assez délicats pour ne point puiser en eau trouble les matériaux de leurs discours, ces auteurs sont devenus rares.

En composant ces *Remarques sur la langue française*, analysée dans ses tendances actuelles, on a soigneusement combattu ces locutions défectueuses, ces figures de mauvais goût, ces néologismes impurs, tous ces éléments hétérogènes qui se sont glissés dans le style. Dans cette collection de Remarques, la plus nombreuse qui se soit faite depuis Vaugelas, l'on s'est attaché à n'avancer aucune règle sans la démontrer, à remonter aux principes de ce qui, jadis, fut appelé sans commentaire *la tyrannie de l'Usage*. Ce tyran raisonne, la plupart du temps, avec une saine logique. Aussi croyons-nous pouvoir affirmer que des observations de ce genre, l'une à l'autre liées par un enchaînement imperceptible, n'ont rien de l'aridité des études grammaticales, réduites à la sèche exposition des faits,

et alignées dans un ordre fastidieux, comme des recettes d'alchimie.

Ce livre est divisé en deux parties : la première traite du langage; la seconde, du Style et de la Composition, sur lesquels, comme nous l'avons observé, les allures du langage exercent une influence directe. Le style, et les ouvrages littéraires considérés dans l'agencement de leurs parties, ont subi des décompositions, des analyses analogues à celles dont la langue même est l'objet dans la première partie. Nous expliquerons ailleurs le but que nous nous sommes proposé dans les *Remarques sur la composition littéraire* (1).

Faisant abstraction de toutes les écoles, de toutes les coteries, on s'est efforcé de rechercher le bon goût et de combattre le mauvais, sous quelque patronage qu'il se place. Les grammaires nous ont rarement préoccupé : nous essayons

(1) Au tome II, — *De l'Étude de la composition littéraire*, page 269; et au commencement du chapitre suivant : — *Du choix du sujet;* page 282.

parfois de rectifier leurs erreurs, ou de réparer leurs omissions; mais nous ne redisons guère ce qu'elles ont dit. Si nous sommes assez heureux pour que le lecteur, après avoir feuilleté ces Remarques, en approuve la pensée et en apprécie l'utilité, il reconnaîtra peut-être qu'il est impossible d'arriver à l'intelligence pleine et délicate d'un idiome, avec les traités grammaticaux pour tout guide élémentaire. Or, nos écoles n'en reçoivent plus d'autre. En était-il de même autrefois, du temps de Corneille, de Malherbe et de Pascal? Cette question est d'une sérieuse importance.

Comparant quelque part notre langue avec celle de Henri Estienne, et avec celle de Racine, M. Villemain exprime cette judicieuse réflexion : « Elle est devenue plus grammaticale et moins « française. » Cette opinion ne semble-t-elle pas indiquer que, depuis un siècle, on s'est attaché plus à régulariser la syntaxe qu'à étudier le génie de la langue, et que dans l'enseignement de la langue, on a donné une puissance exclusive à la lettre morte, aux dépens de l'esprit? Quelle est la puissance, quels sont les effets

réels des études grammaticales? quel rôle ont-elles joué chez les divers peuples, dans les travaux philologiques?

Déjà quelques esprits éminents ont, en notre siècle, mis en doute la prépondérance, l'utilité même des grammaires particulières, pour l'étude du langage. Il serait téméraire à un modeste philologue, de corroborer d'une affirmation une hypothèse, sur laquelle se sont élevées des méthodes récentes pour l'enseignement superficiel des idiomes vivants. Toutefois, comme les leçons de l'histoire sont à tout le monde, comme les réflexions qu'elles font naître, sont indépendantes des opinions privées et des systèmes, il nous sera permis de rappeler ce que les fastes de la philologie contiennent à ce sujet.

Les Grecs, les Latins de l'antiquité, durant les beaux jours de la poésie et de l'éloquence, se sont privés, selon toute apparence, de ces traités grammaticaux. Les premiers grammairiens de l'école d'Alexandrie, tels que Zénodote d'Éphèse, Aristophanes le Byzantin, Aristarque de Samothrace, Philémon, et divers autres qui

se succédèrent pendant les deux derniers siècles de l'ère païenne, n'étaient que des critiques et des commentateurs d'Homère; ils entremêlaient leurs écrits de Remarques détachées sur les dialectes, sur la propriété des mots et sur le goût. L'enseignement lexicologique paraît s'être borné, chez les nations cultivées, à ce genre de leçons, jusqu'aux époques de décadence.

Sous les Ptolémées, Aristophanes avait déjà, si l'on en croit Arcadius, inventé les accents et la ponctuation. Un siècle plus tard, quelques-uns des disciples d'Aristarque fondateur d'une école nouvelle, s'occupèrent des vocables; l'Athénien Philémon dissertait sur les mots, sur les locutions attiques; et Artémidore, le plus innocent de tous, partageait son temps entre des observations sur les poëtes bucoliques, et des considérations sur l'art culinaire.

Ce fut, dit-on, Denys de Thrace, qui deux siècles avant Cléopâtre, sépara dans un traité spécial les huit parties du discours, et en traita successivement. La plus ancienne grammaire que l'antiquité nous ait léguée pour modèle, est celle

d'Apollonius d'Alexandrie, contemporain de Trajan. Elle est concise, peu philosophique, et ne s'élève jamais aux spéculations de nos grammaires générales : les éléments de ces sortes de travaux manquaient aux Grecs, bornés à la connaissance de leur seul idiome; ignorance qui le préserva longtemps de la corruption. A dater de l'avénement des grammaires, la langue grecque se décomposa rapidement. Ces recettes incomplètes, écourtées et routinières, pour apprendre l'art de parler et d'écrire correctement, arrêtèrent la contagion, tout juste comme elles l'arrêtent aujourd'hui chez nous; et au dixième siècle de notre ère, le nombre des grammaires était devenu incalculable.

L'histoire de la langue latine produit des faits analogues : Putsch compte trente et quelques grammairiens importants, à partir de Carisius, qui était chrétien, et contemporain de Valère-Maxime. Sous Justinien, Priscien écrivit le premier, *De arte grammaticâ*. Donatus, qui donna son nom aux anciennes grammaires, brilla parmi ces philologues; il divisa le premier, à Rome, les huit parties du discours, « *scripsit de octo*

« *partibus orationis* » (Forcellini). Son travail fut pillé depuis par Diomèdes. On ne sait pas au juste l'époque où vivait Donat. Plusieurs l'ont cru contemporain, précepteur même de saint Jérôme; mais Érasme est d'un avis différent, et le regarde comme postérieur au quatrième siècle. Parmi ces grammairiens célèbres qui se multipliaient de plus en plus, on compte Terentianus-Maurus, assez méchant poëte; Macrobe, qui sous Honorius, commenta Cicéron; Servius-Maurus, le meilleur commentateur de Virgile; et enfin, dans les bas temps, Alcuin, de qui Forcellini dit avec assez de dédain : « *Scripsit multa* « *latinè.* »

Depuis le moyen âge jusqu'à nos jours, depuis que le latin est une langue tout à fait morte, les grammaires latines se sont multipliées. M. Lhomond a fait, à Paris, des *rudiments* de la langue de Virgile, comme les Lhomonds du siècle des croisades firent, à Constantinople, des *rudiments* de celle d'Homère.

N'est-il pas singulier qu'Hérodote, Eschyle, Sophocle, Platon, Thucydide, Théocrite et Mé-

nandre, les plus purs écrivains de la Grèce, aient ignoré cette manière d'étudier, dont usèrent les Triphiodore, les Oppien, les Coluthus, ainsi que les derniers Pères de l'Église? N'est-il pas curieux de voir qu'Horace et Virgile, sans le secours de ces traités, considérés aujourd'hui comme des initiations indispensables et suffisantes, écrivirent avec la dernière pureté, tandis que, plus tard, Terentianus-Maurus, Fortunat, Alcuin, Abailard et Petrus-Comestor, avaient cinquante grammaires à leur disposition?

De tels faits seraient inexplicables, et dignes d'être révoqués en doute, si notre histoire n'en présentait de tout semblables. Rabelais, Marot, Montaigne même, dans la première époque littéraire de notre langue, n'ont connu d'autres traités grammaticaux que ceux de Despautère, composés pour l'étude du latin. Dans la seconde époque, Corneille, Malherbe, Molière et Racine, furent privés de l'inestimable avantage d'apprendre par cœur l'art d'écrire dans des abrégés de la grammaire française. Gardons-nous de supposer qu'à ces diverses époques, sous François I^er^ et sous Louis XIV, l'enseignement

du français n'existait pas; loin de là, c'est au moment de l'invasion des grammaires que le génie et la logique de la langue ont été méconnus dans ce genre d'étude. N'oublions pas que ces traités furent calqués sur les grammaires d'une langue morte, sur Despautère et Robert Estienne. Un rapide coup d'œil sur les travaux lexicologiques de ces deux siècles, montrera en quoi consistait l'étude de notre idiome avant la décadence; et l'analogie expliquera ce qui dut se passer à Athènes et à Rome.

Les deux premières grammaires françaises furent écrites, l'une en anglais, l'autre en latin; elles sont fort incomplètes, et elles n'occupèrent que quelques érudits. En 1550, Meigret, qui les avait étudiées, s'en servit pour composer un nouveau traité. Ce n'était que le manifeste d'une guerre absurde contre l'orthographe; nous dirons ailleurs quels furent les désastreux effets de la publication de ce pédant (1). Vers le même temps, on vit surgir quatre autres grammaires,

(1) Voyez à l'*Histoire de l'orthographe*, t. II, Remarque CCCLI, p. 17 et suiv.

en latin : ces savants montraient peu d'estime pour le langage qu'ils voulaient fixer. C'étaient, outre Robert Estienne, Jacques Dubois, Bourgoing (1583), et Raillet; ce dernier au dix-septième siècle.

Parmi ceux qui firent des grammaires françaises après Meigret, nous signalerons Ramus, en 1572, plus systématique, plus faux encore que son rival. Dans ces traités, auxquels il faut joindre celui de Florimond, qui les a précédés, ces érudits se proposent tous quelques innovations; ce sont des *réformistes*, comme on dit aujourd'hui; ils sont en lutte ouverte avec les poëtes et les littérateurs de la Renaissance. La manie de l'érudition et de la pédanterie ayant corrompu promptement cette belle époque poétique, la langue française fut noyée dans un jargon mi-parti de grec et de latin. Du moment où la poésie prit au sérieux les grammairiens et les hérétiques de la science, la Renaissance expira; les érudits l'avaient étouffée. Ronsard est l'expression de cette première décadence. Semblable à tous les grands poëtes des écoles dégénérées, il vit fleurir autour de son nom des

touffes de laurier, qui, le lendemain de la mort du poëte, se desséchèrent sur son tombeau.

Quels furent, sous ces règnes, les véritables professeurs du langage, et les maîtres utiles à étudier? Les poëtes, les prosateurs, qui avaient fait reverdir notre idiome, et en avaient accru les ressources. Ce furent les Marot, les Rabelais, les Montaigne, les Saint-Gelais, les Amyot, ces antagonistes des grammairiens. L'écrivain didactique du temps fut Henri Estienne, qui s'efforça d'éloigner et d'abattre ce fatal esprit de système et de routine.

Au siècle suivant, les grammairiens de cet idiome pédantesque tombèrent dans l'oubli. On se livra alors à un travail d'épuration qui produisit un parler plus chaste, plus sobre, plus national que celui de Ronsard; mais plus pauvre, moins fort, moins généreux que celui de Rabelais et d'Estienne. On verra plus loin par quels moyens les créateurs, les *fixateurs* de notre français moderne sont parvenus à leurs fins.

Nous ne rencontrons aucun grammairien important dans toute la première moitié du dix-septième siècle, qui vit éclore les deux Corneille, Molière, Pascal, la Rochefoucauld, Descartes et madame de Sévigné. En revanche, nous trouvons cinq linguistes enseignant seuls la belle langue française, que formaient avec eux des gens de goût, de vrais *littérateurs*, et la naissante Académie, dont ces messieurs enregistraient les arrêts. Ces linguistes firent des *Remarques sur la langue française:* ils démêlèrent le bon et le mauvais usage; ils raisonnèrent sur chaque difficulté, appelant la logique à leur aide, et consultant le goût des meilleurs écrivains. Ils s'adressèrent à l'esprit, au jugement, non à la mémoire; ils appelèrent la réflexion, l'examen sur ces questions délicates, et le style, au lieu de se fonder sur une routine étroite, sur des lois capricieuses et inexpliquées, fut le produit de la raison éclairée par le goût, et par l'étude des chefs-d'œuvre de l'antiquité. Ces cinq lexicographes, qui ont formé des élèves devenus leurs maîtres, et donné l'impulsion aux travaux académiques, sont, Vaugelas, Thomas Corneille et Patru, puis, Ménage et le

Père Bouhours. La saine tradition est là. Ces hommes, en proposant leurs doutes, en dirigeant les esprits vers l'analyse, en habituant les contemporains à réfléchir, à discuter sur les lois du langage, les rendirent scrupuleux et délicats. Or, il est impossible, tant la mémoire est bornée, d'apprendre une langue dans la meilleure des grammaires; des règles de syntaxe sèchement énoncées s'oublient, des préceptes fondés sur le raisonnement ne s'oublient pas.

Si volumineuses qu'elles soient, des grammaires, en outre, ne sauraient prévoir que le dixième au plus des difficultés lexicographiques: des esprits familiarisés à la réflexion, et instruits à penser sur ces matières, procéderont du connu à l'inconnu d'après des bases certaines, et découvriront, par induction, la vérité sur des points obscurs, imprévus ou contestés. Vaugelas et ses émules n'ont peut-être pas éclairci le tiers des difficultés du langage; mais les grands hommes du siècle, mais Corneille, Racine, Boileau, formés à cette méthode tout intellectuelle et féconde, l'ont appliquée à leur tour dans l'occasion, et sont encore nos meilleurs modèles. Ré-

duisez-les à apprendre par cœur la lettre morte des syntaxes, dans la *Grammaire des grammaires* de Duvivier, ils écriront peut-être comme Duvivier, le plus abondant des prosateurs en impropriétés et en solécismes.

On vient d'indiquer en passant, ce qui dénature le plus la langue dans notre temps; l'impropriété des mots dont les auteurs se servent. Les grammaires ne peuvent rien enseigner à ce sujet; cette branche de l'étude du langage leur échappe. L'éducation élémentaire du dix-septième siècle, au moyen des *Observations* et des *Remarques*, renvoyait aux étymologies, développait le goût, remontait à l'histoire des vocables, en pesait la valeur, en mettait à découvert les nuances; et un élève instruit à raisonner de la sorte sur cent mots, devenait apte à démêler le sens précis de mille autres vocables : le raisonnement s'étend, se fertilise; la mémoire est stérile et bornée. Or, de telles ressources sont perdues, depuis que l'enseignement élémentaire est réduit aux seuls traités grammaticaux.

Aussi voyons-nous se dégrader le langage, à

mesure que les grammairiens prennent une importance plus exclusive, et bornent les procédés d'études. L'histoire lexicologique de la Grèce et de Rome va se reproduire d'une manière identique.

En 1650, le beau siècle des lettres est au comble de sa gloire; aucune grammaire n'a encore inventorié le langage nouveau; les anciens traités sont oubliés. Dès l'année suivante, après soixante et dix ans de progrès, de travaux littéraires, et de bonne philologie, un sieur Du Tertre publie, dans un vilain format, une grammaire grossièrement imprimée, dont la préface commence ainsi : « La parole, fille puis-née de la « raison, est sans doute le plus visible caractère « qui distingue les Hommes d'avec les Bestes. » L'ouvrage s'ouvre par des considérations aussi utiles qu'élégantes, sur certaines différences que l'auteur juge à propos de constater, entre l'organe de la parole chez les chevaux, chez les taureaux et chez les hommes. Cet informe travail, conduit avec un sens critique digne du règne de Louis le Gros, se termine par un pillage des Remarques de Vaugelas, disséquées et

réduites en dictionnaire cacographique. Comme on le voit, ces grammairiens, dès le premier, s'ingénient à répudier l'esprit et à le remplacer par la lettre sèche. Tel est le principe unique et constant d'un enseignement routinier. Il parut une seconde grammaire en 1674; une troisième en 1681; une quatrième enfin en 1692, celle de René Milleran. Ce dernier fit partie d'une série de fous au milieu desquels brilla Dangeau, d'une pléiade de rêveurs, qui exhumant les utopies de Ramus, de Peletier Du Mans et de Guillaume des Autels, entamèrent contre la langue de Molière, de Racine et de Bossuet, une querelle lexicographique dont nous parlerons plus en détail au Tome II, en esquissant l'histoire de l'orthographe.

A dater de ce moment, les grammaires furent des ouvrages pernicieux, désavoués et dédaignés par l'Académie et les bonnes lettres, jusqu'au siècle suivant, où elles pénétrèrent dans le sanctuaire de l'orthodoxie.

Mais alors, la langue française était arrivée à son heure de crise; Regnier-Desmarets, le Père

Laurent Chifflet, le Père Buffier, qui parurent coup sur coup, exécutèrent, dans des conditions analogues, ce qu'avaient pratiqué à l'égard du grec et du latin, Denys de Thrace et Donat. Résumant les écrits des philologues, rédigeant en préceptes les exemples fournis par les grands écrivains, ils dressèrent l'inventaire du langage, dans les circonstances où l'on procède en général aux inventaires; après décès. Vallange, Gaullyer, Restaut et une foule d'autres marchèrent dans cette voie; les abrégés de ces abrégés se multiplièrent, et la langue, en dépit de ces travaux impuissants, continua sa décomposition rapide. Aujourd'hui, il paraît quatre ou cinq grammaires chaque année. Depuis près d'un demi-siècle, ces ouvrages, rédigés exclusivement par des gens étrangers à la littérature, fournissent sous la plume de leurs auteurs, des exemples nombreux de toutes les incorrections dont ils prétendent nous corriger. Cette anomalie seule ferait suspecter à bon droit la suffisance de ce mode d'enseignement.

D'après ces considérations, l'on se demandera peut-être si, dans la pensée de l'auteur, les

grammaires devraient être proscrites, et s'il les regarde comme superflues. Une telle déduction manquerait, il le croit sincèrement, de justesse et d'opportunité. Rédigées d'après des exemples fournis par les grands écrivains du passé, les grammaires sont le mode ordinaire d'enseignement pour une langue morte. Elles surviennent d'une manière fatale, à l'heure où elles sont appelées, à l'heure où les idiomes sont devenus vieux. Notre langage classique du siècle de Louis XIV a besoin, pour être enregistré et propagé, de traités grammaticaux; fort insuffisants pour régulariser, pour discipliner le langage de récente formation qui tend à se greffer sur la souche séculaire du français. Ce langage naissant est hors de la portée des grammaires qui ne peuvent lui être appliquées, et auxquelles il échappe dans ses fantaisies déréglées et imprévues. C'est ce parler moderne, produit de la transformation des mœurs et des idées, qu'il s'agit aujourd'hui d'émonder, de constituer logiquement, par les procédés extra-grammaticaux employés de tout temps à l'étude des langues vivantes. Notre époque, considérée à ce point de vue, est analogue à celles où le pur attique était

professé avec la logique dans les écoles des philosophes ; où les grands orateurs étaient les seuls lexicographes de l'ancienne Rome ; où Vaugelas, Corneille et l'Académie discutaient les lois d'un parler indécis et vacillant.

Si l'on continuait de se réduire à l'enseignement stérile et grammatical des traditions du grand siècle, sans faire acception des innovations forcées du présent ; je crois que le langage de nos contemporains se décomposerait de plus en plus, entraînerait dans sa chute les débris de l'ancien édifice, et se perdrait dans un jargon fondé sur l'arbitraire, sur le mauvais goût et l'obscurité.

La gravité de ces circonstances ne nous a pas frappé seul; elle a ému les meilleurs écrivains de ce siècle : c'est sous leur inspiration, c'est avec l'appui de leur autorité, souvent même de leurs conseils, que nous avons entrepris un genre de travail dont la forme et la méthode remontent à la belle époque des études littéraires. Il serait à souhaiter qu'un semblable dessein eût de plus habiles interprètes, et que ce pro-

gramme, tout tracé par les anciens maîtres, fût réalisé par un des grands écrivains de notre époque, très-fertile et très-glorieuse encore.

Habitué à scruter les méthodes employées par les auteurs d'autrefois, à chercher à les combiner, dans la pratique des lettres, avec le goût et les allures de notre temps, nous nous sommes efforcé de décomposer le style des écoles diverses, d'en isoler les principes et d'en mettre à nud les ingénieux artifices. Cet ouvrage, considéré même dans sa portion la plus élémentaire, est donc avant tout, quelque infime qu'en soit la valeur, profondément littéraire. L'étude analytique du langage, l'examen des locutions, la recherche de leurs origines, reçoivent un intérêt double de l'histoire des idées, dont l'histoire des mots est la synthèse algébrique : l'histoire des vocables contient celle des idées.

C'est dans les écrits des contemporains les plus illustres, que nous avons d'ordinaire puisé les matériaux de cette critique inoffensive, à propos des néologismes, des locutions dangereuses, des images fausses et des écarts du style.

Cependant, nos investigations remontent jusqu'aux écrivains qui, pareils à Voltaire, à Rousseau, ont donné l'impulsion aux idées, comme au mouvement néologique actuel. Elles atteignent de plein droit les Duclos, les Diderot, les Beaumarchais, les Mirabeau, esprits audacieux et remuants, qui ont élargi la route dans laquelle ils ont précipité sur leurs traces les corrupteurs du langage et du style. Il était indispensable, en produisant des exemples d'incorrections, de les signaler dans les plus célèbres, dans les plus admirés, et les plus purs des auteurs d'aujourd'hui ; sans quoi les éléments d'une critique inspirée par d'obscurs ouvrages, auraient perdu toute valeur. Si, d'ailleurs, on ne signalait des erreurs que parmi des littérateurs débiles, incorrects et notoirement considérés comme tels, l'art d'écrire semblerait trop facile; et ceux des lecteurs qui sont enclins à tomber dans les mêmes fautes, se sentiraient humiliés, ou découragés par le rapprochement. Mais la plus forte raison, c'est que les erreurs des grands écrivains sont seules à craindre, parce que seules elles deviennent contagieuses. Chacun se plaît à imiter un auteur séduisant, et la grande publicité ac-

croît encore le péril. C'est pourquoi nous nous sommes attaqué aux plus beaux noms de notre littérature, et aux chefs des diverses écoles. Les légères imperfections que nous signalons en eux, montrent qu'ils sont hommes, sans obscurcir leur gloire; le choix que nous faisons de leurs ouvrages est une marque du mérite supérieur que nous y reconnaissons, et c'est en les critiquant que nous leur rendons hommage.

Le titre de *Remarques* a été adopté comme le plus modeste, et celui qui convient le mieux à la position et au talent de l'auteur. Ces observations ne se succèdent pas dans l'ordre alphabétique, qui rompt l'enchaînement logique des idées et engendre la monotonie : le caprice est souvent plus habile, plus judicieux, et nous avons pensé qu'il suffirait de présenter aux lecteurs, dans une *table alphabétique*, le bénéfice d'une méthode qui facilite les recherches.

Introduire la discussion et l'esprit d'analyse dans l'étude du langage; appeler le jugement, la réflexion au secours de la mémoire fatiguée; porter les esprits à se rendre difficiles dans

l'usage de la néologie, des procédés du style et de la composition; telles sont les fins que l'on s'est proposées, en publiant ces essais qui ont exigé plus de méditation et d'examen, que de science et de compilations vaines. Ce livre vaudrait assurément mieux s'il eût été composé avec d'autres livres; l'auteur, en agissant avec moins d'indépendance, se fût moins exposé. Ce n'est pas aux seuls érudits, dont il ne peut qu'admirer le savoir, qu'il s'est adressé; c'est aux hommes de toutes les classes; aux gens du monde comme aux écrivains, à l'indulgence desquels il se recommande. Il s'est efforcé de donner à ces études une forme légère, aisément accessible; car, dans une époque comme la nôtre, toute initiation doit être facilitée. Le public apte à juger sainement des ouvrages de l'esprit, est très-nombreux de nos jours : c'est ne rien faire de profitable que de ne pas travailler pour lui.

---

# PREMIÈRE PARTIE.

—

## REMARQUES

SUR LA

# LANGUE FRANÇAISE.

# REMARQUES

SUR LA

# LANGUE FRANÇAISE.

## I.

### PATRIE, PAYS.

« La patrie (si l'on en croit le dictionnaire de l'Académie), c'est *le pays* où l'on a pris naissance. » Et suivant le même ouvrage : « Le pays, c'est *la patrie*, le lieu de naissance. »

Ainsi, la patrie, c'est *le pays*, et le pays, c'est *la patrie*. Ce ne sont pas là des définitions.

*La patrie*, c'est le lieu de la naissance, poétiquement, ou politiquement considéré, et par rapport à l'individu.

*Le pays*, c'est la terre natale, considérée relativement au sol. Au mot *patrie* s'attache un sens moral ; le mot *pays* concerne le côté matériel des choses.

Dans l'acception propre du mot, *la patrie*, c'est le royaume, c'est l'État dans lequel on a

reçu la vie : *ma patrie*, c'est la France; *mon pays*, c'est la Franche-Comté. Néanmoins, si je parle de ma ville natale, de la province où je suis né, comparativement avec d'autres cités, avec d'autres provinces, je puis logiquement user du mot *patrie*. — Le Bourguignon est moins attaché à son *pays* que l'habitant du Jura; ce dernier ne parvient guère à oublier sa *patrie*.

Cette expression ne convient pas, quand on n'y attache aucune autre idée que celle du lieu natal. — Quel est votre *pays?* demandera-t-on à quelqu'un. On ne dirait pas dans ce sens restreint : — Quelle est votre *patrie?*

Quand l'intention ne porte que sur le sol, que sur le lieu de résidence, le mot *patrie* serait ridicule. On ne dira jamais : — Dans quelle *patrie* êtes-vous né? — Les roches de votre *patrie* sont calcaires, etc.

Chaque fois qu'il s'agit des intérêts matériels d'un royaume, de ceux qui concernent les biens terrestres, le mot *patrie* est déplacé. Messieurs les députés qui parlent de *doter la patrie de l'industrie sucrière*, s'expriment d'une manière barbare.

Ne dites pas non plus : « Par ses soins, des canaux magnifiques sillonnèrent la *patrie*, et le commerce maritime correspondit avec les deux mers. »

Mais vous diriez fort bien : « Le *pays* fut sillonné de canaux magnifiques, qui donnèrent l'essor au commerce, et contribuèrent à rendre la *patrie* florissante. »

Si délicate que soit la nuance, elle sera saisie par quiconque est doué d'un juste sentiment des choses et des idées.

Guillaume Tell gémissait sur les malheurs de sa *patrie*. A la suite de plusieurs années de disette et de misère; on s'afflige des maux de son *pays*.

Un provincial, quittant Paris pour son département, retourne dans son *pays*, sans quitter sa *patrie*; le *pays politique* s'appelant *patrie*, et notre *pays politique* étant le royaume de France.

Le vieil historien D. Gollut, ayant longuement et avec amour décrit la situation d'une petite ville, la nomme, en s'écriant : « C'est la gentille ville de Pesmes, ma douce *patrie!* »

Cela est fort bien parlé, puisque le sol natal est ennobli dans cette circonstance, de tout le prestige de la poésie. En cet instant, le poëte, le conteur oublie qu'il fait partie d'un grand royaume; l'État entier, cette patrie de ses ambitions, cette patrie qui excite son orgueil et fut l'objet de ses travaux, il ne s'en souvient pas. Son berceau, le toit de sa mère, voilà sa patrie tout entière; une filiale tendresse s'est emparée

de lui, et a fait disparaître tout autre sentiment, toute autre pensée.

Il se peut donc que dans le langage du poëte, le mot *patrie* désigne le pays d'une manière fort élégante; mais encore faut-il que nulle préoccupation, indiquant un sentiment de la nature, par trop sensuel et déterminé, ne précède ce mot. « Je revis le clocher à travers les arbres; je reconnus l'avenue de peupliers (hélas, qu'ils avaient grandi!); je retrouvai l'étang avec ses grands sycomores, au delà desquels se dessinait un toit modeste ... *O patrie!* m'écriai-je... »

Voilà une patrie composée d'un clocher, d'une allée d'arbres, et de trois sycomores qui se mirent dans une mare, devant une maisonnette.

La *patrie* comprend l'ensemble des choses. Si vous acceptez comme telle le plus petit des hameaux, n'en retranchez rien, n'y spécifiez rien; que ce hameau soit votre patrie, qu'on la puisse désigner avec un seul mot, et que ce mot seul la rappelle à votre cœur tout entière.

Le substantif *patrie* suppose dans celui qui le prononce, sinon des droits politiques fort étendus, du moins le degré d'indépendance qui constitue le citoyen. Ce mot sous-entend de plus, je ne sais quelle dignité morale, qui ne permet pas de l'attribuer à des êtres avilis. Un esclave, un homme taré, un galérien, n'ont point de patrie.

Ce serait mal parler que de dire, à propos d'un nègre de la côte d'Afrique, né dans l'état de servitude, et vendu à des négriers, que ce nègre, en s'embarquant, quitta sa *patrie.*

Sa patrie sera, de toute évidence, le lieu où il acquerra la liberté; car c'est là qu'il naîtra *politiquement* et *moralement.*

Un faussaire, un assassin, qui pour fuir la rigueur des lois, ont gagné la terre étrangère, ne sauraient, sans impertinence, parler de leur *patrie,* de leur *patriotisme.*

Ils ont perdu leur qualité de citoyen; ils ne tiennent plus au pays par le côté moral, ni par le côté politique, et les gens qui n'ont plus d'honneur, n'ont plus de patrie.

Ces considérations confinent à un ordre d'idées un peu philosophiques; elles n'en sont pas moins du ressort de la philologie.

Il y a moins de danger à abuser du mot *pays* qu'à mésuser du mot *patrie;* à parler de *mourir pour son pays* qu'à *importer dans* SA PATRIE *la culture de la betterave.*

## II.

## IL S'EN FUT.

Le prétérit défini du verbe *être* remplace convenablement le prétérit indéfini, dans les phrases où ce verbe reçoit le sens du verbe *aller.*

Ainsi : — En quelle année *fûtes-vous* à Naples? — C'est alors qu'*il fut* à Venise, etc.

Mais ce parfait défini devient d'un emploi vicieux, dans le cas où l'on ne saurait le remplacer par l'autre prétérit.

Je fus, tu fus, etc... dans le sens de : *j'allai*, ou de *j'ai été*, ne sera donc jamais précédé de *en*.

Comme on ne peut dire *il s'en a été, nous nous en avons été*, etc... on ne dira pas davantage, — *nous nous en fûmes, il s'en fut*, — *Ils s'en furent* de l'Italie, etc.

On commet d'autant plus souvent ce solécisme, que les grammairiens négligent de le signaler.

## III.

## SOUS DES COULEURS.

On ne *peint* pas plus *sous des couleurs*, que l'on ne dessine *sous* un crayon. Cependant, et malgré la singularité de cette façon de s'exprimer, on entend raconter à chaque instant, qu'un tel homme a été peint *sous des couleurs fausses*. — J'avais mal jugé de cet homme, je le voyais *sous d'autres couleurs* que vous, etc.

Ce contre-sens, ou plutôt ce *non-sens* provient de la confusion qui s'est faite à la longue, entre deux locutions analogues : *peindre avec des couleurs ; — voir* ou *peindre sous un jour*.

On peint *sous* un jour plus ou moins vif, plus ou moins sombre, plus ou moins triste, etc. *Sous* est ici la préposition convenable, parce que la lumière tombe d'en haut, non-seulement dans l'atelier des peintres, mais sur la surface de la terre; ce n'est même qu'afin d'imiter la nature, que les artistes font descendre sur eux les rayons de la lumière, comme ceux du soleil, quand il est dans son plus vif éclat, descendent sur le monde.

A force d'user indifféremment, dans des circonstances analogues, de ces manières de parler, *voir sous un jour, peindre avec des couleurs*, on a transposé les prépositions, abus qui constitue une image fausse.

## IV.

## APPUI TUTÉLAIRE.

« Appui, signifie figurément : aide, secours, protection. » (*Dict. de l'Acad.*)

« Tutélaire, — qui tient sous sa protection. » (*Id.*)

Appui tutélaire, — *protection* qui tient sous sa *protection*.

« J'implore en m'éloignant cet *appui tutélaire*. »
(Cas. Delavigne, *École des Vieillards*.)

## V.

## MOQUEUR DE.... — DÉSIREUX, ENVIEUX.

Les Latins avaient certains adjectifs, tels que *memor, immemor, contemptor,* qui régissaient avec beaucoup de grâce et de vivacité des noms que l'on mettait au génitif. *Haud immemor patrûm; memor beneficii.* — *Mémorieux* de ses pères, *mémorieux* du bienfait, ont, sans doute, dans la langue de Tacite et de Virgile, un charme plus grand que, — qui se souvient de ses pères, — qui se souvient du bienfait, seule traduction littérale que nous possédions de *memor;* car nous n'avons pas l'avantage de pouvoir dire *mémorieux,* comme nous disons *oublieux.*

Dans quelques circonstances, nous osons employer le *contemptor* virgilien, mais dans une acception seulement que le poëte nous a enseignée. Il a écrit : ... *Deûm contemptor*... Nous disons *contempteur des dieux.*

Mais ce que nous ne saurions dire ni écrire, c'est une phrase telle que celle-ci : « Ce public n'est plus cette assemblée *moqueuse des talents* qui la font pleurer malgré elle ... »

(Beaumarchais, Lettre XLVII.)

Cependant, on accepte *amateur des talents* et d'autres locutions analogues. A cette objection nous pourrions nous contenter d'opposer l'u-

sage; mais nous ferons remarquer en outre certaine distinction métaphysique entre ces deux expressions.

*Moqueur* a par lui-même un sens complet. Il exprime un trait du caractère des hommes, un penchant inné, qui peut se manifester en toute occasion. *Amateur* n'a pas une valeur déterminée; c'est l'objet extérieur, c'est la circonstance qui crée l'amateur, et en même temps que l'on signale son caprice, il en faut désigner le sujet.

Mais, comme le premier de ces mots spécifie d'une manière complexe une des facultés de l'esprit, en rappelant l'idée générale de la moquerie, on n'a pas été naturellement conduit à modifier un terme purement abstrait, et qu'on avait coutume de considérer comme tel.

Ainsi, d'après le génie de notre langue, on ne dira pas plus *moqueur des talents,* que *hargneux* de ses voisins; pas plus qu'on ne dira : — Je suis *colère* contre vous.

Mais on avouera qu'on est *en* colère contre quelqu'un, et qu'on *se moque* de ses talents, parce que ce verbe, parce que cette préposition *en,* indiquant, celle-ci une situation passagère, celui-là une action, *être en colère* et *se moquer* n'ont ici qu'une valeur indéterminée, et attendent un complément.

L'exemple le plus frappant de cette différence

qui parfois est presque imperceptible, c'est le mot *desireux,* qui ne peut se passer d'un régime, tandis que l'adjectif *envieux* se met sans complément. En effet, on ne saurait être, en général, *desireux,* sans savoir ce qu'on désire, tandis qu'on est *envieux* par caractère, et disposé à l'envie, lors même que l'on ne voit rien à envier, ni personne à qui porter envie.

Par extension, l'on a pris quelquefois cet adjectif pour synonyme de *desireux,* et comme tel, on lui a donné pour régime des noms de choses inanimées; ainsi : — Je suis envieux de votre bonheur, — il est envieux de vos richesses.

Voilà de l'*envie* par occasion, et qui n'est qu'un souhait fortement accusé.

Mais, dès que l'envie s'étend des choses à ceux qui les possèdent, dès qu'elle atteint les personnes, elle part d'une âme empoisonnée, et prend sa source au fond même du caractère.

Le terme alors devient abstrait. Eh bien, l'usage ici est d'accord avec le sentiment et la logique; car, s'il permet qu'on dise être *envieux* d'une chose, il interdit être *envieux* de quelqu'un, et ordonne que l'on use d'un autre tour de phrase.

Les moindres questions philologiques embrassent souvent, à la fois, la philosophie et la physiologie, et c'est avec raison qu'Érasme s'é-

criait, que la simple étude de la *grammaire* suffirait pour occuper dix fois la carrière d'un homme.

On comprenait si bien jadis l'universalité de la grammaire, que l'on a tiré son nom du mot Γράμμα, qui signifiait toute chose écrite, quel qu'en fût le sujet. Les grammairiens d'alors étaient ce que nous nommons les gens de lettres.

## VI.

## OPINION, GOUT.

Dans cette phrase et dans celles qui y ressemblent : — *l'opinion* est la reine du monde, le mot opinion n'est pas pris dans le sens ordinaire; il signifie *l'opinion publique*, et ne peut être interprété autrement. Un auteur, fort spirituel du reste, a donc eu tort de faire dire à un personnage d'une de ses comédies : « Il craint si fort « *l'opinion*, qu'il n'ose manifester *la sienne*. » La sienne ne peut tenir la place que *d'opinion publique*, ce qui constitue un non-sens.

Autant vaudrait de dire : — En allant à la *Bourse*, j'ai perdu *la mienne*. — En revenant de *l'église*, je méditais sur les maux qu'*elle* a soufferts sous l'empire romain. Chacun sent à merveille que la Bourse, qu'une église, monuments, ne sont pas plus synonymes d'une bourse, et de

l'Église signifiant l'ensemble du clergé, que l'opinion d'un particulier n'est synonyme de *l'opinion publique*.

L'abbé Girard, qui a fait un livre sur la propriété des mots, pèche contre ces lois d'une manière non moins grossière, dans son Discours de réception à l'Académie française.

« . . . . . Ces illustres savants, qui soutiennent *le* « *goût* des sciences par *celui* qu'ils mettent dans « la manière de les traiter. »

Chacun s'aperçoit que *le goût* des sciences, c'est-à-dire, *le penchant*, *l'inclination* qu'on a pour les sciences, est tout autre chose que le *bon goût* d'un écrivain. *Celui*, remplaçant le substantif *goût* pris dans la première acception, c'est comme si l'on avait écrit :

« Ces illustres savants, qui soutiennent *le penchant* qu'on a pour les sciences par *le penchant* (celui) qu'ils mettent dans la manière de les traiter. »

J'aimerais presque autant la phrase suivante : « J'ai trouvé dans un fruit plusieurs *vers*, et j'ai « lu *les vôtres*, qui sont fort bien tournés. »

Le modèle du genre, j'en ai regret pour les deux Académiciens à qui l'on doit ces exemples, sera toujours, à l'orthographe près : — Viens ce soir de bonne heure, *le mien* est de te voir.

## VII.

## RÉCIF, RESSIF, RESCIF.

« Récif, s. m., chaîne de rochers à fleur d'eau. « *Une mer pleine de récifs.* On écrit aussi *rescif* « et *ressif.* » (*Dict. de l'Acad.*)

Un mot ne peut avoir indifféremment trois orthographes diverses.

Les récifs sont des roches qui déchirent, qui entaillent, qui brisent les navires.

Le mot *récif* est dérivé du verbe *recido*, je *coupe*, ou du verbe *rescindere*, *rompre*, *trancher*, *détruire*. Cette dernière étymologie est, sans contredit, la meilleure, vu que *recidere* ne porte pas l'idée de destruction comme *rescindere*. — *Ungues recidere*, c'est rogner ses ongles. — *Recidere ornamenta ambitiosa*, retrancher les ornements trop recherchés, etc....

*Recidere*, c'est couper avec art et dans un but d'utilité. Ainsi la véritable orthographe de notre mot est *rescif*, déduite du verbe *rescindere*, qui signifie à la fois *trancher* et *détruire*.

C'est ainsi qu'autrefois on écrivait. Aujourd'hui l'on a supprimé l'*s*, à tort ou à raison, et chacun écrit *récif*.

Comme les lois de l'usage l'emportent sur toutes les autres, il faut se conformer à l'habitude

en dépit de l'étymologie, et renoncer au *rescif* d'autrefois.

Quant à *ressif*, c'est un barbarisme dont personne ne se sert.

## VIII.

## BRUTAL, BRUTAUX, TRIVIAL, TRIVIAUX. FATAL, VÉNAL, GLACIAL, DÉCIMAL, FINAL.

Quelques personnes se font scrupule de donner à l'adjectif *brutal* un pluriel au masculin. Cependant Vaugelas a dit des esprits *brutaux ;* Bossuet, des conquérants *brutaux;* Molière, des sentiments *brutaux*, et Buffon, des habitants *brutaux*.

Il n'y a donc pas lieu de dédaigner un mot si bien appuyé, et consacré par l'Académie française.

Le pluriel de *trivial* est sujet à controverse. Certains grammairiens le reçoivent, d'autres le rejettent. Il a pour lui l'abbé Desfontaines, assez pauvre esprit, et J. J. Rousseau, de qui le Vocabulaire est souvent un peu savoyard. L'on a admis ce mot dans l'édition du Dictionnaire de l'Académie, qui date de 1811. Elle avoue, dans l'édition de 1835, que ce pluriel est peu usité.

Dans le doute, abstiens-toi : telle est, en lexicologie, la devise du sage.

Fût-il tout à fait correct, ce mot, d'ailleurs,

garderait encore une rusticité suffisante pour le tenir éloigné de la belle littérature.

Saint-Lambert a donné un pluriel masculin à *fatal*. Instants *fatals*. Ce pluriel que Féraud n'admet pas, est inusité : on s'arrête interdit, et l'on se questionne, quand on le rencontre. Tout vocable produisant cet effet nuit à la rapidité de la pensée, à l'harmonie du style, et plonge le lecteur dans une distraction qui lui déplaît.

Doit-on dire avec l'Académie : les offices *vénaux* ? Oui ; car cette locution fait partie d'un parler spécial, propre aux corps judiciaires et administratifs. Mais je ne pense pas qu'on puisse de même dire des gens *vénaux*, des cœurs *vénaux*, etc...., parce qu'alors on donnerait accès, dans la littérature, à un mot qu'elle n'a pas encore accepté.

Quelques voyageurs ont parlé de vents *glacials*. Ce pluriel paraît bon, utile, et parfaitement en rapport avec le besoin et l'esprit de notre langue. Néanmoins l'Académie a ajourné l'admission de ce mot, dont Girault-Duvivier se montre partisan.

Décimal, au pluriel *décimaux*. L'emploi fréquent que l'on fait de ce mot, l'exactitude des idées qu'il rappelle, le besoin qu'on en peut avoir dans le style le plus rapide, le plus concis de tous, ne permettent guère que l'on rende cet adjectif

l'objet d'une exception gênante et hors de propos. On dira donc nécessairement des calculs *décimaux*, des nombres *décimaux*. La raison, qui préside au génie de toutes les langues, le demande ainsi, et l'Académie subira ce pluriel, comme la génération actuelle a subi le système décimal.

Les auteurs des différents traités grammaticaux ne sont pas d'accord sur l'existence du mot *finals*, pluriel masculin de l'adjectif *final*. Beauzée le grammairien et Dumarsais le rhétoricien ont écrit : des sons *finals*.

Ce double exemple nous autorise d'une manière suffisante à nous abstenir du mot *finals*.

Le pluriel de cet adjectif est, au reste, un de ceux dont le besoin se fait le moins sentir. La chose *finale* est celle qui finit, qui termine. Il est donc rare que plusieurs objets puissent recevoir simultanément cette attribution.

Pourquoi les grammairiens Dumarsais et Beauzée, désireux d'orner la langue d'un vocable de leur façon, ont-ils été choisir le pluriel *finals* ?

## IX.

### Adjectif employé substantivement, et suivi d'un ou de plusieurs adjectifs.

Il est bon d'éviter de mettre à la file plusieurs adjectifs, quand l'un d'entre eux est pris

substantivement ; de dire, en parlant de deux femmes : « L'une était blonde, pâle, frêle, et modeste; l'autre, *une brune*, grande, belle, élégante, coquette comme une nymphe païenne. »

Deux adjectifs de suite ne feraient pas non plus un bon effet, si celui qui est pris substantivement était placé le premier, et l'on ne saurait écrire : — Une *brune grande ;* mais on dirait mieux une *grande brune*, parce que l'adjectif employé substantivement peut être précédé d'un adjectif qui le qualifie.

Le raisonnement vient à l'appui de l'usage. Une *grande brune*, se comprend à merveille, et ne laisse dans l'esprit aucune incertitude : le sujet de la proposition étant complet, et le mot *brune* n'étant suivi d'aucun substantif, on s'aperçoit qu'il est pris substantivement. Mais quand on parle d'une *brune grande*, *belle*, etc...., le lecteur ne sait pas si par delà tous ces adjectifs, ne se viendra point placer le nom d'une chose qu'il ne devine pas encore, et il attend que le sens général donne la clef d'une phrase bizarrement commencée.

Il craint qu'il ne s'agisse, comme dans certaine comédie, d'une *brune*, *grande*, *grosse*, *lourde* CANNE, dont on menace les épaules d'un fripon ou d'un valet.

## X.

## COQUET, COQUETTE.

Nous ferons remarquer, à propos de la phrase dont nous venons de nous occuper, qu'il y a quelque défaut de justesse à dire qu'une femme est *coquette comme une divinité païenne*. La *coquetterie* est quelque chose d'étroit, de maniéré, de capricieux; elle exclut l'idée de grandeur que l'art antique renferme toujours. Une divinité païenne est simple, grande, noble, froide; elle sourit paisiblement et sans grimace; les plis de sa robe sont majestueux, et son aspect éloigne toute pensée susceptible d'être exprimée par l'adjectif *coquet*.

Il faut apporter une extrême attention aux termes que l'on emploie dans les comparaisons, ces peintures fugitives dont la vérité fait le mérite.

Vous avez décrit une femme autant qu'on la peut matériellement décrire; la stature, la couleur, les traits, rien n'est omis; il s'agit de nous dépeindre son air, sa physionomie, de nous dire l'impression qu'elle produit quand on la contemple; ce sont choses vagues et métaphysiques; une comparaison vive, ingénieuse, va faire vivre dans notre imagination cette Galatée que vous venez d'élever devant nous.

Tout dépend des mots que vous saurez choisir. — Cette femme est grande, belle, *élégante* (voici qui déjà la rapetisse), *coquette*, (j'entrevois une femme du monde qui minaude et s'ajuste avec recherche).... *comme une divinité païenne;* je me souviens des statues grecques, et ne pouvant concilier ces deux genres de beauté, je ne vois plus rien du tout.

Un écrivain doit méditer beaucoup, connaître à fond la valeur des termes, et posséder une notion étendue de tous les arts. Il faut au poëte l'invention du peintre. Quintilien, qui donne ce précepte, l'étend jusqu'à la science du chant et des lois de l'harmonie.

## XI.

## RECONNAITRE, DISTINGUER.

On reconnaît entre plusieurs objets un objet qu'on a déjà vu, ou qui a été décrit avec précision; mais on ne *reconnaît* pas deux objets l'un de l'autre. L'auteur de *Charles VII* a écrit : « Quant aux deux bagues, elles étaient si exactement pareilles, qu'on ne pouvait pas les *reconnaître* l'une de l'autre. »

Autrement, pour le français : — les distinguer l'une de l'autre.

## XII.

**Un substantif suivi de deux adjectifs qui lui assignent deux valeurs opposées, ne peut être supprimé devant le second.**

Vaugelas a fait une observation qui confine à ce sujet; Thomas Corneille y a touché après lui. Beauzée, dans l'*Encyclopédie méthodique*, s'est occupé du pronom possessif devant plusieurs adjectifs; Domergue, Sicard, Lemare, Levizac, ont envisagé la question de répéter ou de sous-entendre l'article devant plusieurs adjectifs, à propos de phrases telles que : « *les* vieux et *les* nouveaux soldats, — la langue italienne et espagnole, etc...» Ils n'ont trouvé là qu'une construction elliptique à constater. Duvivier cherche des exemples à l'appui de ces autorités diverses, et pose à ce sujet des préceptes un peu légers. Parmi ces exemples, il cite celui-ci, qu'il emprunte à Voltaire : « Corneille a réformé LA SCÈNE tragique et LA SCÈNE comique par d'heureuses imitations. »

Duvivier ne remarque là que la reproduction de l'article, et il ne s'aperçoit pas que le fond de l'affaire est dans la répétition du substantif *scène*. Cet exemple demandait une autre règle; celle que nous avons essayé de formuler en tête de cet article. Ce n'est point ici la valeur même

du substantif qui se trouve altérée, c'en est le sens. Si je dis *l'homme* bon et *le* méchant, la valeur morale de l'homme se trouve, il est vrai, modifiée par la seconde épithète, et comme il s'agit de deux personnages distincts, il est mieux de répéter le substantif que de le sous-entendre. Mais cela n'est pas aussi indispensable que dans l'exemple de Voltaire; car il n'y a nulle différence entre homme et homme. Le genre est identique, et les deux épithètes s'appliquent au même objet sans en changer la nature propre. Si je dis, au contraire, *la scène* comique et *la scène* tragique, j'indique deux éléments fort distincts, deux arts tout opposés, en un mot, deux *scènes* différentes ; attendu que l'attribut *comique* et l'attribut *tragique* ne se peuvent donner à la même *scène*, comme la malice ou la bonté peuvent être applicables au même homme. Par conséquent, je crois, sans condamner absolument Restaut et Fromant, qu'il est mieux d'écrire : *la langue* française et *la langue* latine, que de supprimer, à leur imitation, le substantif la seconde fois. Mais ceci n'est qu'un point de précision fort délicat.

Le cas dont nous sommes occupés est celui où le substantif ne serait pas même représenté par l'article; où l'on aurait dit : — la langue française et *latine*. Elle ne peut être latine et francaise tout

à la fois; de même que la *scène* ne peut être à la fois tragique et comique. Ce sont deux langues, ce sont deux scènes ; il faut deux substantifs.

On ne peut faire plus vivement sentir la grossièreté de cette faute, qu'en l'offrant dans toute sa nudité, telle que Beaumarchais nous l'a fournie dans *le Barbier de Séville.* — « Punir un fripon en se rendant heureux.... (s'écrie le comte; à qui Figaro réplique : ) — C'est faire à la fois *le bien public et particulier.* »

Chacun sent que le mot *bien* a deux sens distincts, indiqués par chacun des adjectifs, et que la répétition de *bien* est indispensable devant le second.

Bernardin de Saint-Pierre a mis dans *Paul et Virginie :* « Il avait accordé, par la plus heureuse harmonie, les arbres domestiques avec *les sauvages.* »

L'esprit, dans plusieurs phrases de ce genre, supplée si peu à l'absence du nom, qu'il hésite s'il ne prendra pas le second adjectif pour un substantif.

## XIII.

## DONT, FAISANT ÉQUIVOQUE.

On rencontre fréquemment des périodes analogues à celles que nous offre ici l'abbé Girard.

« ..Qualité aussi rare qu'aimable, *dont* le goût est capable de faire briller le vrai, et de donner de la solidité au brillant.» (*Préf. des Synonymes.*)

« Cette amertume, causée par la privation d'un bien *dont* la confiance avait avancé la possession..... »

Ce genre de phrase est mauvais.

*Qualité rare.... dont le goût est capable de... etc.*

A quoi se rapporte *dont?* Au mot goût? Non pas précisément; mais à la personne en qui ce goût se manifeste. La qualité ne peut avoir un goût, par conséquent *dont* signale une ellipse impossible : — Qualité *dont*, ou de laquelle ceux qui ont le goût sont capables de..... etc.

*Dont* ne peut de la sorte être relatif à deux sujets différents, et se trouver dans la phrase, mal assis entre deux nominatifs, l'un sous-entendu, qui n'est pas direct; l'autre, exprimé, qui n'est qu'apparent, et que le raisonnement rejette.

Le second exemple donne lieu aux mêmes observations; ce n'est pas *la confiance du bien*, la confiance *propre à ce bien*, qui *avait avancé*

*la possession;* c'est la confiance de *l'individu* en un bien, laquelle confiance avait..... etc.

Mais, dira-t-on, comment arrangeriez-vous la phrase? Je n'en sais rien, ou plutôt, je sais à merveille que je ne la puis raccommoder, parce qu'elle est contraire au génie de la langue, et qu'il en faut construire une autre.

Le jugement, la réflexion apportent plus d'aide à l'écrivain que toutes les grammaires du monde. C'est ici le lieu d'observer que souvent une idée fausse et mal conçue entraîne l'auteur qui l'émet à des erreurs lexicologiques.

Les langues, mieux faites que l'on ne pense, ne se prêtent pas à toutes les aberrations de l'esprit, et il advient que la forme, en se modelant sur le fond, ressort vicieuse comme lui.

En général, il y a lieu de se méfier, quand on écrit, de ces pensées si difficiles à traduire, et sur lesquelles les mots ne se groupent pas avec facilité.

Ainsi, dans l'exemple de l'abbé Girard, c'est le fond qui, de toute évidence, a emporté la forme.

« — Qualité — dont le goût est capable de faire briller le vrai et de donner la solidité au brillant. »

Supprimez ce mot *goût*, qui donne un démenti au bon sens, et la phrase va toute seule, parce

qu'elle reste juste : — qualité propre à faire briller le vrai, etc....

Tant que le mot *goût* subsiste, la rédaction correcte nous échappe.

En effet, *le goût d'une qualité*, ou, pour mieux dire, le goût qu'on a pour une qualité ne saurait *rendre capable de faire briller le vrai et de donner de la solidité au brillant.* Ces hautes facultés littéraires sont le produit de *la qualité* même et non du goût qu'on a pour elle.

Il ne suffit pas, pour peindre comme Raphaël ou Titien, d'avoir *du goût* pour l'art du coloriste et du dessinateur.

Or, cette qualité si précieuse, et dont les effets sont si admirables; cette qualité, sur laquelle on disserte une page et demie, et qu'on élève aux cieux, savez-vous ce que c'est, et comment l'abbé Girard l'énonce ?

« *Une nécessité de choix* (causée par le caractère singulier des mots synonymes), pour placer les mots à propos et parler avec justesse; qualité aussi rare qu'aimable, dont le goût est capable de faire briller le vrai.... etc. »

Voilà bien ce qu'on peut appeler *faire de nécessité vertu.*

Jamais on n'a ouï dire que la *nécessité* de faire une chose constituât une *qualité.*

Ce *choix*, c'est-à-dire, cet éclectisme, ce dis-

cernement, cette sagacité propre au génie, voilà une qualité sans doute; mais la nécessité de l'acquérir n'a rien de commun avec l'avantage de l'avoir acquise : l'abbé Girard en est bien la preuve.

Telle est donc *cette qualité*, dont le goût est capable de..... etc.

Résumons ces deux définitions successives, et nous obtiendrons un résultat fait pour humilier et confondre le génie.

— Pour posséder l'art de *placer les mots à propos*, et de *parler avec justesse;* pour être *capable de faire briller le vrai et de donner de la solidité au brillant*, il suffit d'*avoir du goût* pour une certaine qualité — qui est *une nécessité*.

En d'autres termes, il suffit de reconnaître *la nécessité* d'un choix dans les mots, et de trouver que cette nécessité est agréable.

Poursuivant l'énumération des vertus de sa nécessité-qualité, l'abbé Girard ajoute que « tout à fait éloignée du verbiage, elle apprend à *dire des choses;* et qu'elle *met du fin* et même de *l'éloquent* dans l'expression. »

## XIV.

## IGNORÉ, E.

Le verbe *ignorer* a pour régimes naturels la plupart des substantifs métaphysiques. *Ignorer* la crainte, *ignorer* la destinée, *ignorer* les choses, les principes des sciences, etc.

Quelquefois, le participe de ce verbe équivaut aux adjectifs *caché, inconnu ;* un peuple *ignoré,* un homme *ignoré,* une retraite *ignorée.* Mais, en général, ce participe ne peut qualifier le nom d'un objet purement physique et matériel. Qui dirait — un chapeau *ignoré,* une canne *ignorée,* une écritoire *ignorée,* parlerait d'une manière peu conforme à l'usage.

Ce qui donne lieu à ces observations, c'est la phrase suivante, que l'on rencontre dans un écrit remarquable et par la forme et par les idées, dans la Préface du *Dictionnaire de l'Académie française :*

« Le premier de ces motifs prendra plus de force, si l'on songe que, jusqu'au grand travail de M. Raynouard, *l'anneau* qui lie sur tant de points notre langue avec la langue latine, *était presque* IGNORÉ, et qu'ainsi *sa* généalogie (la gé-

néalogie de la langue) eût été toujours interrompue au degré le plus proche. »

Il est malaisé d'entendre ce que c'est qu'un *anneau ignoré*, qu'UN ANNEAU... *qui lie sur tant de points.* — Nous ne concevons pas qu'un anneau *lie* çà et là, SUR un grand nombre de points. Si l'on rassemble dans un anneau deux ou plusieurs objets, ils ne sont *liés*, ce me semble, que par le point où ils touchent à l'anneau.

Cette critique est minutieuse; mais l'auteur qui nous en fournit le prétexte, est d'ordinaire si élégant, si correct, que la moindre imperfection tranche sur la limpidité de son style abondant et pur.

Ces exemples tirés de l'un des meilleurs linguistes de l'Académie, adouciront pour nos auteurs contemporains une critique innocente, en leur prouvant que le meilleur écrivain est sujet, comme le Sage, à pécher sept fois.

Poursuivons cette utile analyse. L'illustre académicien continue en ces termes :

« Ajoutons ce qu'il y avait alors d'incomplet et d'*inaccessible* dans les notions qu'on avait en France des langues du Nord et de l'Orient...., et on comprendra sans peine que l'Académie...., etc. »

— *Ajoutons ce qu'il y avait...* dans les notions *qu'on avait,* est une forme reçue, mais trop ellip-

tique, et un peu négligée, sous la plume d'un écrivain aussi délicat. Cela signifie : AJOUTONS... *aux motifs précédents, celui que nous allons déduire de la considération de* CE QU'IL Y AVAIT ALORS, etc...

— ... Ce qu'il y avait d'incomplet et d'*inaccessible dans* les notions qu'on avait, etc.

Il y avait *de l'inaccessible* dans les notions...

On a besoin de réfléchir une seconde pour bien saisir l'intention de l'auteur; l'expression est présentée d'une manière imprévue, qui la fait paraître moins lucide, et qui rend le sens moins accessible.

Une notion, c'est la connaissance, c'est l'idée qu'on a d'une chose.

— On avait, dit l'auteur, des notions... *inaccessibles.*

Comment était-on arrivé à *avoir connaissance* d'un objet *inaccessible?*

Est-il bien, en outre, de dire qu'il y a *de l'inaccessible* dans une chose? Cette chose est accessible ou elle ne l'est pas; je ne me rends compte d'aucun terme moyen.

## XV.

## ESSAYER A DEMI.

Quand vous essayeriez *tout à fait*, la chose essayée ne serait jamais faite *qu'à demi*. Qu'est-ce, d'ailleurs, que la moitié d'un essai? On essaye plus ou moins, mais on n'essaye ni *à demi*, ni *au quart*, ni *aux quatre cinquièmes*. Dans plusieurs cas, et particulièrement dans l'exemple qui donne lieu à cette remarque, *essayer* veut dire accomplir, exécuter *à demi*.

« ..... Ajoutons ce qu'il y avait d'incomplet et d'inaccessible dans les notions, etc..., et l'on comprendra sans peine que l'Académie... n'ait point tenté ce travail (celui de l'étymologie), qu'il ne faut pas essayer *à demi*. »

Si l'Académie française se décidait à essayer *tout à fait* ce travail qu'il ne faut pas essayer *à demi*, la tâche serait-elle donc accomplie?

Il y a là une sorte de pléonasme, doublé d'une impropriété dans l'emploi du verbe *essayer*.

## XVI.

## CURIOSITÉ ... PARADOXALE.

« En effet (poursuit l'auteur), la science étymologique est, selon le caractère des recherches, ou *une curiosité* tantôt facile, *tantôt paradoxale*, ou une étude féconde, qui..., etc »

— Une curiosité *facile*, voilà qui, sans doute, signifie une curiosité facile à satisfaire; mais comment traduire — *une curiosité paradoxale?*

## XVII.

## HARMONIE; LES DÉRIVÉS DE CE MOT.

Ce vocable, grâce à la fécondité néologique des *socialistes* de tout genre, a vu s'accroître le nombre de ses dérivés, dont les acceptions s'étendent chaque jour.

Le mot *harmonie* s'emploie au propre et au figuré, de diverses façons. Fourier appelle *harmonie* l'état social qui doit régler dans quelques milliers d'années, s'il ne se trompe, la vie des hommes groupés dans des *phalanstères*. D'ici là, les

idiomes se modifieront beaucoup, il est permis de le craindre, et le vocabulaire prématuré des *Harmoniens* futurs me semble un travail dicté par une prévoyance excessive.

*Harmonieusement,* dont il ne faut pas abuser, ne se prend que dans le sens propre.

*Harmonieux, harmonique, harmoniste, harmoniquement,* sont des mots français : les trois derniers reçoivent quelquefois des acceptions forcées sous la plume des novateurs.

Mais *harmonien, harmonisme; harmonier* et *harmoniser,* verbes, sont de véritables barbarismes. *Harmoniphile,* qu'employèrent quelques fous à la fin de la révolution, est affreux. *Harmoniqueur,* dont on usa dans le vieux langage, n'est pas plus grotesque : il signifiait alors musicien.

*Harmonique* et l'adverbe qui y correspond, lorsqu'on leur donne un sens trop étendu, rendent le style étrange et vague. Ce défaut sent *l'humanitaire.* En général, on doit se montrer sobre des vocables dont les partis, politiques ou *sociaux,* ont abusé.

## XVIII.

## CONFIANCE, DE CONFIANCE.

« Confiance, s. f. Espérance ferme en quelqu'un, en quelque chose. » (*Dict. de l'Acad.*)

Fâcheuse explication : la foi définie par l'espérance !

La confiance, c'est la foi que l'on a mise en quelqu'un, ou que l'on a en quelque chose. C'est une croyance à laquelle on s'abandonne ; c'est tout ce qu'on voudra chercher, hormis une espérance.

Quand on a foi dans la probité d'un marchand, on achète chez lui *de confiance*.

Une personne que vous estimez vous fait faire des démarches dont la fin vous semble obscure, et non sans péril : — Je rejette sur vous les conséquences de cette affaire, lui direz-vous, et j'agis *de confiance*.

Cette formule adverbiale, consacrée par l'usage, peut s'employer, bien que l'Académie ait oublié d'en faire mention.

Mais, ce qu'on ne saurait admettre, c'est cette même locution, accompagnée d'un régime. « Acceptez ces propositions (a dit Mirabeau) ; acceptez-les *de confiance dans le ministre.* »

On n'accepte pas — de confiance dans le ministre; on accepte *de confiance* la proposition d'un ministre, dans l'intégrité duquel on a foi.

## XIX.

## ABOMINER, ABRUTISSEUR, ACCORT, AMENUISÉ : ARRANGEURS DE MOTS.

De ces quatre mots, les deux premiers sont barbares; Mercier a fabriqué l'un, Voltaire a fait l'autre. *Accort, accorte*, sanctionné par l'Académie, est un terme disgracieux et d'un effet gauche, quand on l'emploie au masculin; aussi ne dit-on guère un homme *accort*, des gens *accorts*.

*Amenuiser* signifie rendre mince; mais je doute qu'il soit bien de suivre l'exemple de certains romanciers, et de dire une taille *amenuisée* pour une taille mince et fine.

Un objet *amenuisé* est un objet que l'on s'est donné la peine d'*amincir*, et l'on n'amincit pas la *taille* de quelqu'un.

Mercier n'a pas eu raison d'employer *amenuisé* dans une acception semblable, et nos auteurs ne doivent pas plus l'imiter ici que lorsqu'il crée les mots les plus burlesques.

*Ambuler, amignoter, apater,* sont des productions de son caprice, aujourd'hui tombées dans l'oubli, ainsi que le mot *anguillonneux* (homme souple et glissant comme l'anguille), ainsi qu'*antropophagier,* horrible verbe signifiant *régner,* dans l'argot de 93, ainsi qu'*apothéoser,* et tant d'autres folles expressions que nous rencontrons çà et là.

Au surplus, Mercier n'était pas seul atteint de cette manie. Linguet, plus néologue encore, a créé mille vocables de la force d'*anglomaniaque.* Domergue a fait *aranéeux* (couvert d'araignées). Ce prétendu grammairien désignait sous le nom de *gens agreux* les propriétaires de champs, et sous celui de *personnes armenteuses,* celles qui possédaient de nombreux troupeaux.

A vrai dire, ces furieux novateurs ont quelquefois rencontré plus juste.

Le substantif *sensiblerie,* appliqué par l'auteur du *Tableau de Paris* à ceux qui *apothéosèrent* Voltaire, est aujourd'hui bien accepté et nettement défini, ainsi que le mot *archaïsme. Assainir* dérive encore de Mercier, et c'est Mercier qui, le premier, qualifia dédaigneusement d'*arrangeurs de mots,* ceux qui pratiquent à l'Académie et ailleurs ce que je fais ici.

Mais l'Académie et les auteurs du Dictionnaire ne pardonnent pas à cette locution les crimes de

son père, et les *arrangeurs de mots* n'ont pas rangé celui-ci dans leur dernière édition.

*Arrangeur* est barbare, sans contredit, mais, adapté à la locution que nous avons énoncée plus haut, il est devenu, sinon français, du moins consacré par l'usage dans toute la France; il faut le confesser en dépit de nous-mêmes.

## XX.

## PASSIONNEL.

Les *attractions passionnelles;* expression qui, dans le langage de Fourier, équivaut à l'*attrait des passions. Passionnel* est défini par le chef de cette école : « ce qui tient au mécanisme des passions. »

Dans le *nouveau monde industriel,* on rencontre aussi le *sociantisme,* le *garantisme;* plus trois passions fort anciennement connues, qui se trouvent rajeunies sous les noms de la *cabaliste*, la *papillonne* et la *composite.*

On fait connaissance, en outre, avec « l'Unitéisme, passion de l'unité, *inconnue des civilisés.* »

Il paraît qu'elle l'est des sauvages, et je le crois sans peine.

## XXI.

## CONDITIONNEL EMPLOYÉ AU LIEU DU FUTUR.

Voici une phrase qui contient une faute facile à reconnaître, facile à éviter, et que néanmoins on rencontre partout :

« ..... Il est pour un bibliophile une pensée poignante, insupportable : c'est qu'après lui, ces trésors, rassemblés avec tant de peines, *seraient* dissipés : c'est qu'en un mot, sa collection *n'existerait* plus. »

Rien n'autorise le conditionnel; si l'auteur tenait à exprimer un doute, il devait s'y prendre autrement.

Le bibliophile pense que sa collection *n'existerait* plus : — dans quel cas ? Il faut le faire entendre immédiatement. Ce qui le préoccupe le plus, c'est l'idée de la destruction de cette collection, et c'est sur ce point que se concentrent ses inquiétudes.

Il faut donc écrire : — Il est pour le bibliophile une pensée poignante, c'est qu'après lui ses trésors *seront* dispersés, etc.

Tel est l'objet de la pensée poignante. Les chances de conservation qui pourraient se présenter à son esprit et le tenir dans l'incertitude,

seraient loin de contribuer à rendre sa pensée poignante, s'il les avait entrevues.

Si donc je présente cette idée d'une manière douteuse et conditionnelle, sous-entendant à la fois une espérance et une crainte, je semble établir que cette pensée poignante, insupportable, se porte à la fois sur un souhait et sur un sujet de crainte, ce qui est contradictoire et faux.

La question grammaticale, que nous laissons ici de côté, tant elle est élémentaire, est, comme on le voit, fondée sur la logique. Pour bien écrire, c'est par le côté philosophique qu'il faut envisager la plupart des problèmes de syntaxe. La lettre d'une loi s'oublie, mais l'esprit, mais la raison qui ont dicté la loi ne s'oublient point.

## XXII.

## PAS, POINT.

« Ne le quittez *point d'une minute;* » autrement pour le français : Ne le quittez pas une minute.

Casimir Delavigne a commis dans ce peu de mots une faute de langage et un contresens.

*Point*, exprime la négation d'une manière absolue; *pas*, l'exprime avec moins de force. On n'espère *pas* l'accomplissement des choses peu

vraisemblables ; on n'espère *point* la réalisation d'une chose impossible.

On conclura de cette observation, que *pas* est préférable à *point*, devant les mots qui marquent des degrés de comparaison ou de quantité, tels que *meilleur, moindre*, *fort*, *si*, *beaucoup*, etc.

Par une raison analogue, *pas* convient mieux que *point* devant les noms ou adjectifs de nombre. Qui dirait : Il n'y a *point* une étoile au ciel, parlerait mal ; c'est : *pas* une étoile, qu'il faut dire.

Ainsi, ne le quittez *point* d'une minute, est incorrect.

Si la minute était la mesure d'une distance quelconque, on écrirait : Ne le quittez pas *d'une minute*, comme on écrit : Ne le quittez pas d'une toise, d'une semelle, de la longueur de son ombre, etc.

Mais, la minute étant une portion de temps, — ne le quittez pas d'une minute, doit équivaloir à... d'*ici à une minute*. De même l'on dit : Je ne vous quitterai pas *de trois jours* (d'ici à trois jours).

Ce n'est pas là ce que, dans le *Don Juan* de Delavigne, Charles-Quint veut exprimer (c'est Charles-Quint qui parle ainsi ; il lui est permis d'entendre le français comme l'entend une tête espagnole).

Voici la phrase : « ..... Veillez sur don Juan, ne le quittez point d'une minute ; soyez comme

une ombre attachée à ses pas; *c'est* un service que je réclame de votre amitié. »

Ainsi, le sens, comme la pureté, voudrait : Ne le quittez pas une minute.

Le surplus de la période n'est pas à l'abri de la critique. — Soyez comme une ombre attachée à ses pas, est un vieil oripeau poétique, supportable en vers, mais lourd dans la prose. — Attachez-vous comme une ombre à ses pas, serait assurément d'un langage plus ferme.

« *C'est un* service que....., etc.; » tour de phrase tolérable, mais bien commun dans la bouche d'un empereur.

## XXIII.

## OBJET.

Les poëtes ont souventes fois qualifié les femmes *d'objets* de leur flamme, *d'objets* de leurs vœux, etc.

Puis, à la fin du siècle passé, le langage venant à perdre de sa précision, les dames ont été appelées tout crûment *des objets*, terme baroque que l'Académie n'a jamais consacré dans cette acception.

Il est devenu trivial. Un courtaud de boutique intitule sa bonne amie *mon objet.*

Dans *l'École des Vieillards* de C. Delavigne,

on voit certain duc, dont on fait valoir les belles manières, dire à un mari :

« Oui, madame Danville est un *objet charmant.* »

## XXIV.

## NOUVEAU, NOUVELLE,

### Avant ou après le substantif.

*Une nouvelle incartade,* c'est une dernière *incartade* ajoutée à d'autres incartades antérieures. — *Une incartade nouvelle,* c'est une incartade dans un genre nouveau.

L'adjectif avant le nom exprime un rapport de succession, d'ordre, de nombre; il éveille l'idée de certains objets analogues à ceux que va désigner le substantif.

Quand il suit le nom, l'adjectif *nouveau* équivaut à *récent,* ou bien il spécifie quelque chose d'inconnu jusque-là dans le genre ou dans l'espèce. — Voici une pensée *nouvelle.* — Le tour est *nouveau.*

Souvent on va chercher dans une bibliothèque de *nouveaux livres,* en rapportant ceux qu'on a lus, et ces *nouveaux livres* auront peut-être deux siècles de date. Ce ne sont pas des *livres nouveaux.*

Les anciens ouvrages sont souvent plus utiles que les livres *nouveaux.* Un de nos premiers publicistes, annonçant une seconde brochure, se

demande s'il en sera de *sa* brochure *nouvelle* comme de la première.

Il eût parlé plus régulièrement en disant : De ma *nouvelle* brochure; car, ce qu'il a en vue, ce n'est point *la nouveauté* même de son ouvrage, mais une comparaison entre une brochure et une autre brochure, comparaison indiquée par le mot *nouvelle*, que le mot *deuxième* remplacerait exactement. Le terme qui rappelle ces deux faits distincts, qui les rapproche et les relie dans la pensée du lecteur, doit donc être posé le premier.

Tel est l'ordre logique du discours.

## XXV.

## CHÈRE.

« Terme sous lequel on comprend tout ce qui regarde la quantité, la qualité, la délicatesse des mets et la manière de les apprêter. »

(*Dict. de l'Acad. franç.*)

Bel exemple des révolutions que subissent les mots. *Chère*, dont les Italiens ont fait *chera*, est, en vieux langage, synonyme de *visage*. — Il m'a fait bonne *chère*, était comme : Il m'a fait bonne mine, bon accueil. On trouve dans les vieux romans : « La *chère* ot pâlie. »

Du temps de Henri Estiene, ce mot se prenait

déjà dans l'acception actuelle, et gardait encore son ancienne valeur. *Joïeuse chère* se disait encore pour *visage joyeux*. « Mais, le temps passé « (ajoute-t-il), cette signification estoyt plus com- « mune, comme nous tesmoigne ce proverbe : *belle* « *chère et cœur arrière*. Et de cestuy-ci : *belle* « *chère vaut bien un mets*. Et de celuy aussi, « le visage du quel monstroit de la tristesse, on « disoit qu'il faisoit mauvaise chère. »

Le premier de ces dictons, nous l'avons remplacé faiblement par *belle mine et mauvais jeu*.

## XXVI.

## INDÉPENDAMMENT QUE.

Un accident fâcheux, dans notre langue, c'est que les adverbes, ces mots que l'on pose à côté du verbe, pour en nuancer la valeur, et desquels on use à la façon du peintre, quand il complète le relief de son œuvre au moyen de quelque touche légère, c'est que ces mots sont presque toujours lents, pesants et sourds, au lieu d'être brefs et *dactyloïdes*, ainsi que le voudrait la raison, et que l'oreille le désire.

De ce fait, il résulte que l'adverbe, cet auxiliaire utile, créé pour simplifier le mécanisme de la phrase, lui donne une tournure gauche et empesée, pour peu qu'on le mette fréquemment

en usage. C'est pourquoi nous voyons des écrivains délicats, subissant un tour de phrase plus volontiers qu'un mot unique, exprimer en quelques vocables ce qu'ils pourraient faire entendre avec un adverbe.

Les partisans de l'adverbe *indépendamment* se tromperaient, s'ils pensaient que ces réflexions concernent d'une manière spéciale ce terme majestueux. Elles ont pour objet presque tous les adverbes dérivés d'adjectifs, et au pied desquels on attache la syllabe *ment*.

Quand le nom qualificatif qui sert de racine a, comme *indépendant,* deux syllabes avec le son *ant*, il est vrai que l'adverbe est plus fâcheux que d'ordinaire, et ne doit pas être prodigué. Mais cette observation n'est pas le principal objet de cet article.

Il s'agit du régime de cet adverbe, lequel est *de, du, des,* et jamais *que*. Des auteurs distingués s'y trompèrent, et s'y trompent encore quelquefois; témoin Mirabeau, qui dans un de ses discours a dit : « Car, indépendamment *que* l'amour du bien public a aussi les caractères d'une fièvre, il est bien clair que..., etc. »

Il fallait : indépendamment *des* caractères *que*..., ou plutôt, — *quoique*, *bien que* l'amour du bien public *ait* les caractères.....

## XXVII.

## PRÊT A, PRÈS DE.

Vaugelas dit que *près* a deux régimes, et qu'on écrit *près le, près de;* mais que le régime avec *de* est le plus régulier, le seul même dont il se voudrait servir. On confondait alors *prêt* avec *près,* et comme les questions de régime n'étaient pas encore bien résolues entre *à* et *de; prêt* dérivé de *paratus,* subissait la même loi que la plupart des participes de verbes neutres, qu'on faisait suivre du monosyllabe *de.* — Il a commencé *de* courir, *de* chanter, etc... Il se peut aussi que la confusion qu'on faisait de *prêt* avec *près,* dans certaines occurrences, ait contribué à celle des régimes. Ce qui le prouverait, c'est que le sens de l'adjectif en question était mal entendu. On trouve dans Amyot, dans Cœffeteau, dans Balzac : — Comme il fut *prêt* de mourir. — Il se sentit *prêt de* mourir, etc.

Aujourd'hui la difficulté concernant les prépositions est résolue; mais il n'est pas inutile d'appuyer sur ce qui touche à la propriété de ces deux termes. Être *prêt à* mourir, c'est avoir sa conscience et ses affaires en ordre, de façon à pouvoir s'en aller d'un jour à l'autre. Être *près de* mourir, c'est toucher d'une manière inévitable à sa dernière heure. — Un bon chrétien est

toujours *prêt à* mourir; un criminel, en route pour l'échafaud, est *près de* mourir. — Il faut gouverner sa vie de telle sorte qu'on soit *prêt à* la quitter, lorsqu'elle sera *près de* nous fuir.

## XXVIII.

## QUE,

### Régime d'un verbe.

Lorsque la conjonction *que* sert à lier un verbe à la proposition qui le suit, cette conjonction ne peut être supprimée dans aucun cas. Cette faute ne se commet guère que quand une longue phrase incidente séparant le verbe de son sujet, l'on perd de vue la construction générale. C'est donc un solécisme d'écolier. Afin de ne point humilier ceux qui s'en sentiraient coupables, nous leur présenterons comme exemple de cette erreur, un passage de Voltaire : « *J'espère même*, quand vous serez lasse des conversations générales, qui ressemblent assez aux mille et un, à cela près qu'elles sont moins amusantes, *je pourrai* trouver une minute pour avoir l'honneur de vous parler raison. » — Il fallait : *j'espère même..... que* je pourrai....., etc.

## XXIX.

## RÉPRIMANT, ANTE.

Beaumarchais parle quelque part de *la force*

*réprimante;* bien qu'on entende assez ce qu'il a voulu dire, on ne saurait approuver l'introduction de ce néologisme.

*Réprimant, réprimante*, n'est pas français. Nous avons l'adjectif *répressif; — non bis in idem.*

## XXX.

## SACRE. MOUCHET.

On dit quelquefois, en parlant d'un homme de méchante vie et de mauvaises manières, c'est un *sacre*, un vrai *sacre;* il s'est conduit comme un *sacre*...

Quelques personnes même, trompées par la forme du mot, croient pouvoir dire : — Il jure comme un *sacre.*

*Un sacre* ne jure pas plus qu'une oie, ou qu'un tiercelet. Le sacre est un oiseau de proie, le plus rapace de tous.

« Nous disons : *c'est un sacre*, ou *c'est un merveilleux sacre*, de celui qui, en quelque lieu qu'il puisse mettre les mains, hape tout, rifle tout, rafle tout : et en somme, nous ne parlons pas sans raison. Car aucuns tienent le sacre pour le plus hardy et le plus vaillant entre les oiseaux de proye, qu'on appelle aussi oiseaux de rapine. » (Henri Estiene, *Traité de la Précel.*)

Plaute et Horace ont usé dans le même sens du substantif *accipiter*.

Ainsi *le sacre* ne peut servir de terme de comparaison, ni à un bourru, ni à un homme qui jure, ni à une personne mal élevée.

Le *sacre* est l'emblème de la rapacité.

A côté des mots dont le sens s'altère, on peut placer ceux dont l'orthographe se dénature. Parmi les oiseaux de proie, le mâle est d'ordinaire moindre que la femelle; d'où l'origine du mot *tiercelet*, qui désigne le mâle du faucon (le *tiers* du *faucon*). Nous écrivons aujourd'hui d'une manière vicieuse le nom d'une petite espèce d'épervier, que l'on comparait aux mouches, à cause de son exiguïté, et que par ce motif on avait nommé *mouchet*. Nous en avons fait un *émouchet*, ce qui ne rappelle rien à l'esprit.

## XXXI.

UN, UNE, pronom indéfini, ne peut représenter un substantif déterminé précédé de l'article défini LE, LA.

L'exemple éclaircira cette règle :

« LA *confiance* sans bornes que la nation a montrée dans tous les temps au ministre des finances que ses acclamations ont rappelé, vous autorise suffisamment, ce me semble, à lui en montrer UNE illimitée dans les circonstances... »

(MIRABEAU.)

— *La* confiance sans bornes que l'on a montrée vous autorise à en montrer UNE...

S'agit-il d'un autre genre de confiance? Non; c'est cette même confiance que la nation accorda, et que vous accorderez de même. — La confiance qu'a montrée la nation, vous la montrerez à votre tour.

Ce nom abstrait, que l'on a d'abord pris dans une acception déterminée, ne peut être représenté plus loin par un pronom indéfini.

## XXXII.

## UTILISER.

Ce verbe est contemporain de *lanterner*, de *motionner*, et de *municipaliser*. Son admission dans le Dictionnaire date de 1835.

*Utilitaire* n'a pas plus de dix ans; on ne le trouve que dans le dictionnaire des économistes. C'est encore une de ces désignations, sous lesquelles se cache l'hypocrisie des novateurs. *Utilitaire* se joint parfois à des noms de choses : mesures *utilitaires*, régime *utilitaire*; mais alors il équivaut à : — qui appartient aux *utilitaires*, qui est du ressort des *utilitaires*, — et non pas à l'adjectif *utile*. Ces deux mots sont loin d'avoir le même sens.

## XXXIII.

## POUVOIR PEUT-ÊTRE.

Ce pléonasme est si commun, qu'il faut le signaler. Partout et à chaque instant on lit que : Grâce à ces précautions, nos entreprises *pourront peut-être* réussir; — que si rien ne le retient au logis, M..... *pourra* venir *peut-être*..., etc.

Il est certain que ce qui *peut* être se *pourra*. Autant vaudrait articuler cette vérité profonde, à savoir, que ce qui *peut être* — *peut être*. Cette négligence de style est impardonnable.

## XXXIV.

## PLEIN DE CŒUR.

On dira qu'une personne est *pleine d'esprit*, qu'un auteur est *plein d'imagination;* mais je doute qu'on puisse avec élégance dire de même *plein de cœur*. *Cœur* possède à la fois ici un sens figuré, et un sens matériel qui donne lieu à une image peu naturelle. *Plein de cœur*, envisagé sous ce rapport, devient ridicule; on parle volontiers d'une femme de tête, d'un homme de cœur, mais l'un n'est pas plus *plein de cœur* que l'autre n'est *pleine de tête*.

Le bon usage ne soutient pas cette locution, et l'analogie la condamne.

## XXXV.

### C'EST, sous-entendu devant POUR. — TRAHIR UN SENTIMENT.

Quel est le sens de ces derniers mots? Cela signifie, disent les uns, parler, agir contre ses sentiments.

*Trahir un sentiment*, c'est le laisser deviner, répondront les autres, remontant à l'étymologie latine, et se souvenant que *tradere* se traduit par *livrer*.

Ce verbe, sous les Romains, se prenait souvent en mauvaise part; il s'y prend toujours à présent, excepté quand il est précédé du pronom personnel : *se trahir*, c'est découvrir imprudemment ce qu'on eût dû tenir caché.

Néanmoins, quelques personnes ne se font pas scrupule de locutions, telles que : *trahir son secret*, *trahir sa passion*, *ses sentiments*, pour, *laisser deviner* ses sentiments, sa passion, son secret.

Et je doute qu'on les doive blâmer d'employer un verbe dans son acception propre et primitive. Si l'on y peut trouver à redire, c'est parce que l'usage ayant affecté au verbe *trahir* une autre acception fort différente, on doit craindre, en s'en départissant, de causer équivoque.

Par une raison semblable, il est bon de ne pas user sans discernement du mot *trahir;* car certains tours de phrase peuvent rendre incertaine la valeur que l'auteur a donnée à ce verbe.

Ces réflexions sont inspirées par ce passage d'un écrivain du premier ordre : « Pourquoi cette énumération ? Pour me vanter, pour me citer avec complaisance ? Non : pour répondre à ces hommes qui, *ayant trahi leur premier sentiment,* veulent....., à ces hommes qui....., etc., etc....., et qui....., etc. » (Le surplus de la période a six lignes et demie.)

Ne se demande-t-on pas, pendant une seconde, si *ces hommes qui ont trahi leurs premiers sentiments*, sont des traîtres, ou si ce sont des imprudents qui ont laissé deviner leurs sentiments?

Grammaticalement, le doute ne peut exister, puisque cette seconde interprétation supposerait une phrase incorrecte; mais cette incorrection est à demi consacrée par un usage, mauvais, si l'on veut; suffisant, toutefois, pour jeter de l'embarras dans le sens, ce que l'on doit éviter à tout prix. Notre langue veut qu'on sacrifie tout à la clarté et à l'usage; aussi doit-on se souvenir souvent du précepte de Quintilien : « *Aliud latine, aliud grammatice loqui.* »

La phrase dont on a extrait cet exemple offre un autre sujet de remarque.

« — Pourquoi cette énumération? Pour me vanter?.... NON : pour répondre à ces hommes, etc., etc.... » La fin de cette période, dont le sujet est : *à ces hommes qui....*, dure près de sept lignes.

Il nous semble qu'après le mot *non*, ou avant *pour*, l'introduction du verbe *être*, précédé du pronom *ce*, était indispensable, et qu'il fallait : Non : *c'est* pour répondre à ces hommes qui.....

Quand le complément de *pour* est simple, et formé d'un seul terme, *c'est* peut être retranché sans qu'il en résulte la moindre obscurité. — Pourquoi viendront-ils? — Pour vous voir.

—Vous lisez donc pour vous distraire?—Non: pour m'instruire.

Rien de plus précis que ces réponses, et l'absence de l'auxiliaire, loin d'y nuire, les rend plus vives. Mais quand le dernier membre de la période régi par la préposition *pour*, est fort long, quand il est compliqué de propositions incidentes; si l'on ne pose pas tout d'abord le sujet principal, le public lira la phrase avec inquiétude, n'osant l'interpréter, de peur qu'une inversion ne lui réserve vers la fin de la période un *sujet-verbe* inattendu.

Quand vous dites, à la suite d'une interro-

gation : — « *Non : pour* répondre à ces hommes qui, ayant trahi leur premier sentiment, veulent....., etc. ; à ces hommes *qui* s'écrient..... *quand* vous....., etc., ne *s'apercevant* pas de....., et qui...., etc., » voici ce qui empêche qu'on ne sente à la minute la suppression de *c'est :*

On craint, au premier aspect de la phrase, qu'elle ne soit ainsi conçue : « — Non : *pour* répondre à ces hommes qui, ayant trahi, veulent....., etc. ; à ces hommes qui..... *Je compte* sur tel ou tel moyen ; — *je me borne à exposer telle vérité.....*, etc.

C'est ainsi qu'on écrirait : — Non : pour vous confondre, pour vous faire rougir, pour vous forcer à rentrer en vous-même, JE *vous rappellerai* les promesses qu'autrefois.....

Ainsi, quand l'œil n'embrasse pas d'un seul coup le terme régi par la préposition ; quand la phrase, par sa dimension ou par son allure, permet de soupçonner un sujet encore non avenu, alors la clarté exige qu'on exprime en premier lieu le sujet, afin d'épargner au lecteur une incertitude déplaisante, et nuisible à la netteté du discours.

## XXXVI.

## PRÉCITÉ.

*Cité précédemment.* Il n'est d'usage qu'au palais; hors de là, il équivaut presque à un barbarisme. Quelques critiques ne craignent pas, cependant, de l'employer.

## XXXVII.

## PRÉSENTS, CADEAUX.

Je ne sais trop s'il est aussi bien de dire : *faire* des présents, *faire* des cadeaux *en* telle ou telle chose, que : *faire présent de* telle ou telle chose.

— Les trois mages firent à notre Sauveur des présents *en or, en encens* et *en myrrhe.*

Si cette manière de s'exprimer n'est pas tout à fait barbare, elle est du moins inélégante et singulière. Il doit être mieux de s'en abstenir que d'en user.

Dernièrement, un de nos amiraux écrivait des îles Marquises au ministre : « .... Les tribus viennent nous apporter des présents EN COCHONS et *en cocos.* »

Comment lire ce passage sans rire ?

## XXXVIII.

### Verbe suivi de plusieurs régimes.

Quand, sans songer à autre chose qu'à disserter en arrondissant sa période, on enrichit un verbe de plusieurs régimes consécutifs, on ne s'aperçoit souvent pas que l'un d'eux ne peut avoir ce verbe pour sujet. Rien de plus commun que cette faute. En voici un exemple, choisi dans Mirabeau :

« Elle vous sera due, cette époque fortunée où, tout *prenant* la place, la forme, *les rapports* que lui assigne la nature des choses, la liberté générale bannira du monde..... les oppressions, etc. »

— Tout ne *prend* pas..... *des rapports*. — Prendre des rapports est un non-sens.

Il existe un affreux portrait de l'abbé Delille, au bas duquel le peintre a inscrit ces deux vers du poëte :

« On ne put arracher un mot à ma candeur,
« Une ligne à ma plume, *un détour à mon cœur.* »

(*L'Imagination*, Liv. VI.)

On *n'arrache pas* — *un détour* — à *un cœur*.

## XXXIX.

### PARTIR EN.

Il n'y a plus guère que les servantes, à dire, quand on vient s'informer de leur maître absent : — Monsieur est parti *en* Suisse, est parti *à* la campagne....., etc. Jaloux du style de ces pauvres filles, l'auteur d'une tragédie fort admirée, fait dire à l'un de ses personnages :

« ..... Qu'importe !
« Dis que je suis partie *en* Italie, — ou morte. »

Malgré cet exemple, on se serait dispensé de faire observer que le verbe *partir* doit être suivi de *pour* dans les phrases de ce genre, si l'on n'avait la même faute à reprocher à un poëte délicat du reste, critique éminent et romancier habile, qui semble prendre à tâche de faire çà et là grimacer de basses locutions dans son style. *Partir en* lui semble d'une si agréable naïveté, qu'il en use presque toujours.

C'est lui qui, dans la *Revue des deux mondes*, écrivit en outre l'an passé : — Les unes portaient des corbeilles de fleurs, et les autres *allaient sans*.

## XL.

### PALPITANT D'ACTUALITÉ.

Les questions politiques *palpitantes d'actua-*

*lités* sont un des fruits de la révolution de juillet. Avant 1833, il n'était pas question de cette horrible façon de parler.

La *palpitation* est une agitation convulsive de quelque partie du corps. On emploie en général ce mot pour caractériser le battement du cœur, quand il devient plus violent que de coutume. Comme les mouvements de l'âme réagissent sur le cœur, on a dit qu'il palpitait, pour indiquer que l'on était très-ému.

Puis, joignant la cause à l'effet, on a senti son cœur *palpiter* de joie, d'amour....., etc. Enfin, on a sous-entendu le mot cœur, et l'on a *palpité d'allégresse*, d'espérance....., etc. Ces formes ne sont pas d'une régularité irréprochable; mais comment se montrer sévère à l'égard de gens si sensibles et si profondément agités! *Palpiter d'actualité* est sans excuse.

D'ordinaire, c'est le substantif *question* que l'on place dans cette situation dangereuse, et nos bavards parlent sans cesse de *questions palpitantes d'actualité*. Voilà donc une question qui *palpite;* et la cause de cette palpitation, c'est *l'actualité*.

*L'actualité!* une chose inconnue, innommée; car ce mot n'existe point.

Les délicats, parmi les écrivains politiques, ont réduit les *questions palpitantes d'actualité* à

n'être plus que des *questions palpitantes*. Ce n'est pas une amélioration. Si *la question* est susceptible de palpiter, pourquoi ne serait-ce pas *d'actualité?*

## XLI.

## BRUIRE.

Ce verbe ne s'emploie qu'à l'infinitif et aux troisièmes personnes de l'imparfait de l'indicatif. Il n'a pas de participe présent. *Bruyant, bruyante*, est un simple adjectif.

Nombre de personnes le conjuguent ainsi : *Il bruissait, ils bruissaient.....*, etc.

Si leur méthode était bonne, rien n'empêcherait d'adopter : — que je *bruisse*, des animaux *bruissants.....*, etc.

Par malheur, le verbe *bruire* devient à l'imparfait de l'indicatif : — Il *bruyait*, ils *bruyaient*.

*Bruissant* est un gros barbarisme; *bruissement* est le seul dérivé du mot bruit, dans lequel il soit permis de faire entrer les *ss*.

## XLII.

## TEMPÉRAMENT.

Il dérive de *temperamentum*, qu'on prenait dans le sens de modération ou d'expédient. Cicéron en use dans la première acception, Martial, dans la seconde; jamais on n'employait alors ce

substantif pour signifier la constitution corporelle, ni pour exprimer une organisation physique ardente et voluptueuse.

Ce n'est pas sans surprise, que nous voyons dans le Dictionnaire de l'Académie, le mot *tempérament* traduit au propre par *complexion*, tandis que sa valeur propre, celle qu'on déduit du verbe *temperare*, *tempérer*, est considérée *comme un sens figuré*.

L'étymologie est cependant bien facile à saisir, à l'égard de ce mot.

Quelques-uns disent d'une personne trop adonnée à l'amour matériel, que cette personne *a du tempérament*.

Cette interprétation du mot est étrangement forcée; l'usage la consacre, contre le bon sens, car c'est précisément l'absence de *tempérament*, de modération, qui signale ces ardeurs déréglées. Intempérance et tempérament n'auraient jamais dû être synonymes.

Toutefois, cette locution est basse et peu décente; il se faut garder d'en faire usage dans la conversation; bien moins encore convient-il de l'écrire. Ce genre d'idées peut être rendu de dix façons moins alarmantes et moins brutales. Le mot *tempérament*, isolé du verbe avoir et de la particule *du*, perd le sens qu'il compose avec ces deux auxiliaires. Ainsi l'auteur obscur, cynique

et peu spirituel qui a lancé, sans rougir, un livre intitulé : VERTU ET TEMPÉRAMENT, parle une langue à la fois obscène et incorrecte. Du reste, le style de l'ouvrage est aussi honteux que le titre en est repoussant.

## XLIII.

## CONSTRUCTION ÉQUIVOQUE.

« — Ah, ma chanson! (s'écrie Rosine), ma chanson est tombée *en vous écoutant*, etc. »

(BEAUMARCHAIS.)

Inutile de faire observer que, comme ce n'est pas la chanson qui écoute, il fallait dire : — Ma chanson est tombée pendant que *je* vous écoutais.

On parle tout aussi mal maintenant le long du boulevard *du Crime*, lequel, philologiquement parlant, commence à la hauteur de l'Opéra, et se termine près de la Bastille, à l'endroit où s'élevait jadis la maison de l'auteur de *Figaro*.

## XLIV.

## PIQUER HAUTEMENT.

On lit dans les *Annonces* des journaux et dans les écrits des critiques bénévoles, qu'un spectacle, qu'un livre, qu'une peinture *piqueront* HAUTEMENT la curiosité du public.

Comment peut-on être piqué HAUTEMENT? Qu'on le soit *vivement*, *profondément*, *légèrement*, *beaucoup*, *peu*, *à fond*, etc., tout cela se conçoit, mais HAUTEMENT!...

## XLV.

## CONSTRUCTION VICIEUSE.

Nous lisons dans *Zadig :*

« On s'aperçut d'abord, à la manière dont Itobad gouvernait son cheval, que *ce n'était pas* un homme comme lui *à qui* le ciel réservait le sceptre de Babylone. »

M. Charles-Constant Letellier, professeur de belles-lettres, a fulminé contre ce genre de période, un long argument qui, fort difficile à entendre, a en outre l'inconvénient de ne s'appliquer qu'à l'exemple présenté par ce grammairien, et de ne rien signifier par rapport à toute autre phrase.

Regnier Desmarets, qui conclut moins parce qu'il sait davantage, et qui serait à louer, s'il n'était trop prolixe, dit naïvement qu'on se sert, en certains cas, après *c'est*, de *que* pour *à qui;* attendu que, ajoute-t-il : « ..... l'usage de la langue, au-dessus des règles de la grammaire, a introduit qu'au lieu de dire *à qui*, *de qui*, et *dont*, on s'exprimât d'une manière

plus concise, en donnant à *que* la force et la signification d'un datif et d'un ablatif. »

En conséquence, Voltaire devait mettre : — ce n'était pas *à* un homme comme lui *que* le ciel réservait....., etc.

## XLVI.

## COMMERCER.

Ce verbe ne s'emploie guère que dans le sens propre. *Commercer d'illusions*, expression employée par Mirabeau, n'est pas autorisé par le bon usage ; *trafiquer d'illusions* ne serait pas meilleur. Ces deux verbes n'ont pas assez de grâce pour se prêter à ces acceptions figurées.

Ceci n'est pas une question grammaticale, mais une affaire de goût.

## XLVII.

## EXCENTRIQUE.

Quelqu'un sait-il ce que c'est qu'un *personnage excentrique*, et les auteurs de romans en feuilletons, qui usent de cet adjectif, en connaissent-ils mieux la signification que le public ? Si l'on ouvre, afin de s'instruire là-dessus, le Dictionnaire de l'Académie, on voit que ce mot, ainsi qu'*excentricité*, n'admet pas de sens figuré ;

ce qui simplifie déjà la question. « L'*excentricité* est la distance du centre d'une ellipse à son foyer. » — « EXCENTRIQUE, terme de géométrie, se dit de deux ou de plusieurs cercles, engagés l'un dans l'autre, qui ont des centres différents. »

On dit deux cercles *excentriques;* ainsi, dans le cas où vous comparez un homme à *un rond,* dans le but, à ce qu'on assure, de faire entendre qu'il est *original*, *bizarre;* vous ne pouvez lui donner de l'*excentrique*, s'il n'a un compère qui consente à faire l'office de l'autre *rond;* car un cercle ne peut être excentrique tout seul.

Les deux ronds humains découverts, et le problème supposé résolu, alors, faites-nous l'amitié de nous expliquer comment deux hommes de la meilleure volonté doivent s'y prendre pour être *excentriques,* et à quoi nous reconnaîtrons qu'ils sont parvenus à le devenir.

## XLVIII.

### DONT après DE

#### Constitue un double régime.

Ce double régime est superflu. N'écrivons pas, avec un auteur digne, pour tout le reste, de servir de modèle. « Est-ce *de* l'intérêt particulier des écrivains *dont* il s'agit ? »

*Dont* contenant la préposition *de*, déjà exprimée plus haut, il ne faut pas le répéter; et pour être correct, on doit mettre : Est-ce *de* l'intérêt des écrivains *qu'il* s'agit ?

## XLIX.

## SOUS COULEUR.

Ces mots sont synonymes de *sous prétexte de, sous l'apparence de.....*, etc.

*Couleur,* dans cette acception, et chaque fois que ce vocable, précédé de *sous,* signifie une raison dont on se sert pour couvrir quelque mensonge, doit être mis au singulier et sans article.

— On m'a trompé *sous couleur* d'affection. Qui dirait : Sous *les couleurs* de l'amitié, dirait mal.

« Ils vont *sous les couleurs* d'une feinte prudence
« Par des pleurs et du sang cimenter leur puissance. »
(Cas. Delavigne.)

Cette feinte prudence n'est qu'un moyen, qu'un prétexte, qu'*une couleur.* Nous n'écrivons point : *sous les prétextes* d'une prudence, etc.

Il faut raisonner par analogie.

## L.

## SAIGNER DU NEZ.

J'ignore sur la foi de quel grammairien certaines personnes se sont imaginé que saigner *au*

*nez* signifie répandre du sang par une partie extérieure du nez; que saigner *par le nez* veut dire jeter du sang par les narines, et que saigner *du nez* ne se prend que dans l'acception proverbiale d'avoir peur et de reculer.

Saigner *au nez* aurait un sens équivalent à celui de saigner *au bras*. C'est tirer à quelqu'un du sang, en lui ouvrant une des veines du bras, ou une de celles du nez. Quelques médecins orientaux phlébotomisent de cette dernière façon.

Saigner *par le nez*, si l'on raisonne par analogie, est aussi vicieux que le serait, — saigner *par la jambe*, ou *par la tête*.

Saigner *du nez* est donc la seule locution qui soit admise. Quant à l'acception figurée, elle est nécessairement identique à l'acception propre qui y a donné lieu.

Dans une rixe, l'homme qui saigne *du nez* s'arrête, recule et se retire volontiers à l'écart. *Saigner du nez* a pu devenir le prétexte des lâches, puis, un reproche ironique adressé aux âmes sans courage.

L'Académie, Gattel, Domergue, Boinvilliers, Laveaux, etc., n'ont jamais admis que — *saigner du nez;* pourtant nombre de personnes sont encore indécises à cet égard, tant il est difficile d'assujettir aux règles, les expressions qui ont leur plus grand usage dans la langue usuelle et parlée.

## LI.

## SEIN.

Tôt ou tard on voit les expressions dépourvues de grâce, de noblesse, ou de simplicité, tomber en désuétude. Les auteurs du dix-huitième siècle, et les poëtes des premières années du dix-neuvième, bien plus vieillis que leurs pères, ont fait un grand abus du *sein*. — *Le sein du repos, le sein de la paix, le sein de la nature.* Cette locution est devenue fade. *Dormir au sein de l'innocence, — être enfoui dans le sein de la terre....* (D'autres préfèrent — *les entrailles de la terre;* mais si la figure est plus juste, attendu que le *sein* n'est pas une partie intérieure du corps, elle n'en vaut guère mieux, parce qu'elle offre une pensée désagréable.)

Méfions-nous du *sein;* gardons-nous de montrer le *sein* d'une foule de substantifs métaphysiques qu'on ne peut personnifier, et de dire, après l'un de nos plus illustres publicistes : « On conçoit que *du sein de la liberté de la presse,* on réclame la censure, etc. »

— *Réclamer du sein*, et *du sein de la liberté de la presse !...* N'écrivez même pas, ainsi que l'a fait Beaumarchais dans *la Mère coupable :* « *Déposez* vos douleurs *dans le sein* d'un *homme sensible.* »



UNIVERSITÄTS BIBLIOTHEK

## LII.

## QUELQUE — DONT.

*Quelque*, adjectif indéfini, joint à un substantif, doit être suivi de la conjonction *que*, et jamais du relatif *dont*. Ainsi l'on ne dira pas : — *Quelque beauté dont* vous soyez douée, mais : — *De quelque beauté que.....*

On n'imitera pas non plus un de nos historiens modernes, qui écrit : « *Quelque* impudence *dont* on puisse être pourvu, on l'épuise..... » Il faut : — De quelque impudence *que* l'on puisse être pourvu.....

Cette règle, d'une application générale, est omise dans la plupart des grammaires.

## LIII.

## LE CHAR, LE VAISSEAU DE L'ÉTAT.

Pauvre et vieille figure ! Ce n'est plus, dans le style, qu'une platitude qui donne la mesure du goût d'un écrivain ou d'un orateur. Ce qui a rendu promptement cette image ridicule, c'est qu'elle ne présente, au fond, rien de bien noble à la pensée. Dire d'un héros qu'*il conduit le char de l'État*, c'est l'assimiler à un cocher; dire qu'*il s'attelle au char de l'État*, c'est le comparer à un cheval.

## LIV.

## PHYSIQUEMENT PARLANT.

C'est une effroyable locution. Je n'ai jamais pu parvenir à me l'expliquer, ni à trouver, parmi ceux qui l'emploient, quelqu'un qui pût s'en rendre compte.

— *Parler d'une manière physique*..... Cela est tout à fait obscur.

Du reste, ce terme est aujourd'hui du plus bas étage.

## LV.

## NOBLE POUSSIÈRE.

Au début de la belle scène de l'*Hippolyte* d'Euripide, entre Phèdre et sa nourrice, quand la reine mourante se débat contre la violente passion qu'elle voudrait se cacher à elle-même, on rencontre les passages suivants :

LA NOURRICE.

« Prends courage, ma fille, et n'agite pas péniblement ton corps. Tu supporteras mieux ton mal avec du calme et une noble résolution. Souffrir est la condition des mortels.

PHÈDRE.

« Hélas! hélas!... Que ne puis-je, au bord

d'une source limpide, puiser une eau pure pour me désaltérer! Que ne puis-je, couchée à l'ombre des peupliers, me reposer sur une verte prairie!

LA NOURRICE.

« Que dis-tu, ma fille? Ne parle pas ainsi devant la foule; ne tiens pas ces discours insensés.

PHÈDRE.

« Conduisez-moi sur la montagne; je veux aller dans la forêt, à travers les pins, où les meutes cruelles poursuivent les cerfs tachetés. O dieux! que je voudrais animer les chiens par ma voix, approcher de ma blonde chevelure le javelot thessalien, et lancer le trait d'une main sûre!

LA NOURRICE.

« Ma fille, où s'égare ta pensée! Qu'a de commun la chasse avec ce qui te touche?...

PHÈDRE.

« Diane, souveraine de Limné, qui présides aux exercices équestres, que ne suis-je dans les plaines où tu règnes, occupée à dompter des coursiers vénètes! »

Ce passage d'Euripide a été transformé par Racine ainsi qu'il suit :

OENONE.

« Quoi, vous ne perdrez point *cette cruelle envie?*
« Vous verrai-je toujours, renonçant à la vie,
« Faire de votre mort *les funestes apprêts?*

PHÈDRE.

« Dieu ! que ne suis-je assise à l'ombre des forêts !
« Quand pourrai-je, au travers d'*une noble poussière*,
« Suivre de l'œil un char fuyant dans la carrière ?... »

Les images du poëte français sont moins riches et moins complètes, il faut en faire l'aveu. Ce qu'il n'a pas senti, c'est que Phèdre, ayant rêvé à toutes ces campagnes, finit par invoquer, au fond de ces solitudes des monts, des bois et des plaines, Diane, la divinité chaste que l'on implore contre Vénus; circonstance qui donne à la dernière parole de la reine une intention marquée. Phèdre, brûlée par la passion, demande l'ombre, les prairies, une source d'eau pour se désaltérer. Ces préoccupations sont naturelles; mais elle ne songe ni à des lieux couverts de poussière, ni à parler d'*une noble poussière*, parce qu'elle ne trouve pas que la poussière des chemins soit *noble*.

Remarquez néanmoins que les trois vers de Racine sont d'un mouvement très-beau, et que, sans ce malencontreux adjectif accolé au mot *poussière*, le tragique français eût conservé la

mâle énergie, le tour vigoureux et inattendu du tragique grec. Mais cette *noble poussière* obscurcit tout. Les versificateurs de collége usent souvent de la *noble poussière*, expression flasque, épithète oiseuse dont il serait mieux de s'abstenir. C'est tout au plus si l'on emploierait convenablement cette expression, pour désigner les restes, *les cendres* d'un personnage héroïque. Notre sentiment religieux, qui méprise la matière, semble s'y opposer. Qu'elle soit ou non pulvérisée, la carcasse ne saurait être ennoblie.

Puisque l'on a commencé à citer la scène d'Euripide, il sera peut-être agréable à ceux qui l'ont oubliée, d'en retrouver la fin, et de rencontrer, pour leur distraction, quelques fleurs poétiques, jetées par la fantaisie au milieu de ces *Remarques*.

« . . . . . .

LA NOURRICE.

« Ma fille, tes mains sont pures de sang?

PHÈDRE.

« Mes mains sont pures, mais mon cœur est souillé.

« . . . . . .

LA NOURRICE.

« Quelle est donc cette chose terrible qui te pousse à mourir?

PHÈDRE.

« Malheur à toi, si tu apprends ce déplorable secret !

LA NOURRICE.

« Est-il un plus grand malheur pour moi que de te perdre ?

PHÈDRE.

« Me perdre !... le silence faisait mon honneur.

LA NOURRICE.

« Cependant, tu caches ce qui t'honore.

PHÈDRE.

« Pour couvrir ma honte, j'ai recours à la vertu.

LA NOURRICE.

« Si tu parles, tu cesseras donc d'être honorée ?

PHÈDRE.

« Va-t'en, au nom des dieux, et laisse mes mains !

LA NOURRICE.

« Non ; puisque tu refuses ce prix à ma fidélité...

PHÈDRE.

« Eh bien, tu seras satisfaite !

LA NOURRICE.

« Je me tais ; c'est à toi de parler.

PHÈDRE.

« O ma mère infortunée!... quel funeste amour égara ton cœur?

LA NOURRICE.

« L'amour du taureau!... pourquoi rappeler ce souvenir?

PHÈDRE.

« Et toi, malheureuse sœur, épouse de Bacchus!...

LA NOURRICE.

« Qu'as-tu donc, ma fille? tu insultes tes proches.

PHÈDRE.

« Moi, je meurs la dernière, et la plus misérable.

LA NOURRICE.

« Je suis saisie de stupeur. Où tend ce discours?

PHÈDRE.

« ... De là vient mon malheur; il n'est pas récent.

LA NOURRICE.

« Je n'en sais pas plus ce que je veux apprendre.

PHÈDRE.

« Hélas! que ne peux-tu dire toi-même ce qu'il faut que je dise!

LA NOURRICE.

« Je n'ai pas l'art de deviner, pour pénétrer de pareilles obscurités.

PHÈDRE.

« Qu'est-ce qu'on appelle amour?

LA NOURRICE.

« C'est à la fois, ma fille, ce qu'il y a de plus doux et de plus cruel.

PHÈDRE.

« Je n'en ai connu que les peines.

LA NOURRICE.

« Que dis-tu! ô mon enfant, aimes-tu quelqu'un?

PHÈDRE.

« Tu connais ce fils de l'amazone?

LA NOURRICE.

« Hippolyte, dis-tu?

PHÈDRE.

« C'est toi qui l'as nommé! »

Cette scène, transportée sur notre théâtre, est probablement la plus belle que présente dans ses OEuvres l'auteur d'*Athalie* : en la copiant, il a fait preuve d'un goût exquis; mais on confessera qu'il ne dut pas éprouver beaucoup de peine à ranimer *la noble poussière* d'Euripide.

LVI.

PICÉA, FUE.

Si Paris était moins éloigné des hautes montagnes et de leurs forêts de sapins, l'arbre qui fournit la poix de Bourgogne aurait un nom dans le Dictionnaire de l'Académie française. C'est le *picéa*, qu'il faut pouvoir distinguer du sapin ordinaire, du mélèze, et des autres *fûes*.

*Fûe*, dont il n'est pas question dans le Dictionnaire, dérive, je le pense, de *fustis*, comme *picéa* de *pix*, *picis*. Virgile a nommé *picea* l'arbre que désigne ainsi tout le monde, à l'exception de l'Académie, qui ne le désigne pas du tout.

Au siècle passé, on écrivait *épicéa*, ou même *épicia*. Le meilleur est d'écrire et de prononcer *picéa*.

LVII.

DE MODE, A LA MODE.

Les objets *de mode* sont tels par leur nature;

leur principal mérite, leur destinée est de satisfaire aux caprices de la mode. Les objets *à la mode* le sont par circonstance.

Quand on dit qu'une chose est *à la mode,* on énonce un fait simple; si l'on dit qu'elle est *de mode,* on porte en même temps un jugement sur la valeur, sur la durée probable de cette chose. Les idées *à la mode* sont celles qui sont en faveur au moment actuel; les idées *de mode* sont des choses vides et capricieuses qui manquent de solidité. Ce qui est *à la mode* est adopté par elle; ce qui est *de mode* est fait pour la mode.

Un auteur à la recherche des opinions *de mode* est un gobe-mouches plat et servile; l'écrivain dont les opinions sont *à la mode* peut avoir un mérite sérieux.

Cette distinction est peu observée; mais quand deux locutions sont presque identiques, il y a toujours une raison pour que l'on préfère, dans certains cas, l'une à l'autre. Les synonymes, dans l'acception absolue du mot, n'existent pas.

## LVIII.

## PIVOTER.

Autrefois on disait d'un homme qu'il était le *pivot* d'une entreprise, d'une affaire. Cette mé-

taphore était d'nne hardiesse bien suffisante..... pour ce temps-là; mais nous avons fait des progrès; aujourd'hui, l'on *pivote*, ce qui est bien plus agréable.

On voit des gens d'une forte pesanteur *pivoter sur la cime d'une théorie*, et comme la théorie de ces *pivotants* est parfois des plus légères, des plus minces, cette image les offre à l'esprit dans une situation vraiment alarmante. Cette expression serait ingénieuse, si elle avait pour but de désigner certains cerveaux indociles toujours prêts à admirer chaque folie, pourvu que la forme en soit nouvelle, et qui s'imaginent, quand ils ont pirouetté longtemps sur la même idée, qu'ils ont accompli un grand voyage de découvertes *dans les champs de l'avenir*.

Les gens à qui l'on peut appliquer le verbe *pivoter*, sont dignes de le mettre en usage. Ils peuvent même, comme ils le font parfois, dire *pivoter autour de*....., sans que le cercle ordinaire de leurs adeptes s'aperçoive de la barbarie de ce contre-sens.

## LIX.

### CHÉTIVETÉ, DÉVORATEUR.

Le premier de ces mots est de Beaumarchais, ce qui n'en justifie pas l'usage; l'autre est de

M. d'Arlincourt. J'ai regret d'humilier, par cette confidence, ceux qui, dans leur simplicité, s'en sont servis après l'auteur du *Solitaire*.

Ces vocables sont l'un et l'autre des barbarismes : le premier était ingénieux ; le second est inutile et ridicule.

## LX.

### Infinitif mis à la place d'un temps défini.

Rousseau écrit, dans le livre IV des *Confessions* : « Mes finances n'ont jamais été assez courtes pour *être* obligé de jeûner. »

Grammaticalement, ce verbe *être* semble s'accorder avec *mes finances* ; mais cet accord est logiquement impossible. Il fallait donc trouver moyen d'énoncer le sujet du verbe, et dire : — *Pour que je fusse* obligé de jeûner.

Ce solécisme est grossier ; cependant, quand la période est longue et entremêlée de pronoms relatifs, l'erreur devient aisée si l'on n'y prend garde. L'abbé Girard s'en soucie peu, et présente souvent ce genre de faute, qui est sans excuse quand la proposition est courte et simple.

On lit dans la Déclaration des Droits de l'Homme, par Mirabeau, (art. VI) :

« La liberté du citoyen consiste *à n'être* soumis qu'à la loi....., etc. »

## LXI.

## CHEVALINE.

Cet adjectif a été alloué aux maquignons dans la dernière édition du Dictionnaire de l'Académie. On ne l'emploie qu'au féminin, et que dans deux circonstances : — *La race chevaline*, — *les bêtes chevalines*. Ce mot, mal constitué, désagréable, est fort bien placé dans la langue des chevaux. Que les hommes de goût l'y maintiennent !

Observons, à ce propos, qu'on aurait pu se dispenser de recevoir ce vilain adjectif, puisqu'il n'a d'utilité qu'en deux occasions, et qu'alors même il n'est pas plus nécessaire qu'élégant.

## LXII.

## SUR.

Il n'est pas prudent d'employer cette préposition dans le sens de *d'après*, ou de *suivant*, et d'écrire, comme Voltaire : « Zadig dirigeait sa route *sur* les étoiles. »

On dirait fort bien : — Zadig dirigeait sa route *sur* Babylone ; c'est pourquoi *sur* les étoiles est défectueux ; Zadig n'ayant en aucune sorte eu le dessein de faire un voyage aux astres.

*D'après les étoiles* ne serait pas encore correct, attendu que *d'après* est synonyme de *à l'imitation de*. Régler sa route *sur* ou *d'après* quelqu'un, c'est marcher comme lui, et suivre le même chemin. Il fallait mettre : — Dirigeait sa route *d'après* le cours des étoiles.

*Sur* s'emploie aussi pour *à cause de*. — Il s'est fâché, *sur* une observation qu'on lui avait faite : mais en pareil cas, il est bon que la préposition ne fasse pas équivoque.

Figaro, parlant de son maître, s'écrie : « Je ne m'étonne plus, s'il avait tant d'humeur *sur* ce feu. »

Qui ne croiraitqu'on a fait rôtir le comte Almaviva, et que telle est la cause de cette humeur ?

Eh bien, point : il s'agit d'un feu d'artifice, *à propos* duquel l'époux de Rosine s'est montré contrarié.

## LXIII.

## BASER.

N'employez point le verbe *baser*, qui n'existe pas, et qu'aucun Dictionnaire n'admet, si vous prétendez à *fonder* votre réputation sur les soli-

des *bases* de la connaissance de la langue française et de la pureté du style.

## LXIV.

## RÉCLAMATEUR.

Ce mot de Beaumarchais n'a pas fait fortune. Il l'avait trouvé dans le bas peuple, et n'a pu le relever.

Le néologisme est une manie si blâmable, que ceux même qui en sont atteints ne peuvent s'empêcher de la condamner. Voici ce qu'en pense l'auteur de *Figaro*, grand et funeste novateur en ce genre :

A M. D*** (des Vosges).

Ce 1er pluviôse an 6 (20 janvier 1798).

« Je n'ai pas voulu, citoyen, vous remercier « plus tôt du présent que vous m'avez fait de « votre beau discours; l'entraînement de votre « style, à la première lecture, ayant fait naître « en moi le désir le plus vif de le relire lente- « ment : ce que je ne nommerai pas une *relute*, « mot impropre et barbare qui se glisse dans le « français, sans qu'on puisse deviner ce qui l'a « pu faire adopter, comme tant d'autres, qui cor- « rompent la première langue de l'Europe. »

Ainsi, l'on aurait tort, pour justifier le néologisme, de s'autoriser de l'exemple de Beau-

marchais. Il inventait des mots à son insu, ou plutôt il apportait dans la littérature des termes recueillis dans un tout autre commerce que celui des muses. Mais son jugement, son esprit, dans leur droiture, signalaient le danger du néologisme, et le condamnaient sans réserve.

Il serait impossible de citer un bon écrivain qui l'ait encouragé ou même excusé. En revanche, les gens illettrés le trouvent très-utile et fort *rationnel*. Procréer des barbarismes, c'est ce qu'ils nomment *enrichir* la langue.

## LXV.

## ACCUSATEUR DE.

Ce régime est surabondant. L'adjectif *accusateur* ne régit point la préposition *de*, ni les articles composés *du, des*, qui sont de véritables prépositions.

On dit : Un silence *accusateur*, une honte *accusatrice*, mais on n'écrira pas, et l'on ne dira pas davantage :

« L'ordonnance était précédée d'un considérant *accusateur des tribunaux*. »

La raison, c'est que l'usage le prescrit de la sorte, et qu'on ne doit pas parler latin en français.

## LXVI.

### CRAINDRE QUE,

**Suivi ou précédé de la négation.**

On manque quelquefois à ces règles d'usage, ainsi que l'a prouvé l'un de nos meilleurs écrivains dramatiques.

« Il me semble qu'un rêve agite mes esprits,
« Et je crains que soudain l'illusion s'envole.... »

Il faut : que l'illusion *ne* s'envole.

Cette loi s'applique aux verbes *appréhender, avoir peur, trembler, redouter,* etc. On l'applique aussi après *autre, autrement, plus, moins, mieux,* etc., et après les locutions conjonctives, telles que : *à moins que, de peur que,* etc.

— *De crainte que* vous *ne* lui parliez.

— Il parle *autrement* qu'il n'agit.

— *Je tremble* qu'on *ne* les surprenne.

Mais, quand le premier verbe est accompagné d'une négation, on supprime *ne* devant le second — Je *n'ai pas* peur qu'on les surprenne. Quand on désire que l'action indiquée par le second verbe se produise, on met ce second verbe entre *ne* et *pas.*

Quand je dis : — *De crainte que* vous *ne* lui parliez... je désire que vous ne puissiez pas *lui*

*parler*. Mais si je dis : *De crainte que* vous *ne lui parliez pas*, je fais entendre que je serais mécontent, si vous étiez empêché *de lui parler*.

Ces préceptes sont dans plusieurs grammaires; mais les poëtes qui les ont oubliés ne vont plus les y chercher.

## LXVII.

### L'ADJECTIF POSSESSIF;

Son emploi devant un substantif.

Le père Buffier et Regnier Desmarets font observer, à propos de l'adjectif-pronom possessif, qu'on le remplace par l'article avant un nom en régime, quand un pronom personnel précédemment énoncé supplée suffisamment à cet adjectif possessif. Ainsi l'on ne dit pas : — J'ai mal *à ma* joue, j'ai mal *à mon* bras.

Messieurs Noël et Chapsal développent ainsi ce principe : « Les adjectifs possessifs doivent être remplacés par l'article, quand le sens indique clairement quel est *l'objet possesseur*. »

Un *objet possesseur* est une chose qui doit être fort curieuse à observer.

« — Possesseur, qui possède quelque bien, quelque héritage. » (*Dict. de l'Acad. franç.*)

Il serait temps qu'on réglât les droits des *objets possesseurs*. Les vases *possesseurs* de bou-

quets, les jardins *possesseurs* de légumes, les bois *possesseurs* d'arbres, sauraient enfin à quoi s'en tenir sur leurs possessions.

Je crains que, relativement la syntaxe des adjectifs possessifs, les traités grammaticaux ne soient pas *possesseurs* d'une règle dont l'application soit assez générale, et le sens assez formel.

Voici une phrase incorrecte, tirée des écrits de *l'une des lumières* de notre littérature :

« Bertrand était un des preneurs de cigales ; et pour entière ressemblance, comme ce petit berger de Théocrite, il ne s'aperçut pas que, durant ce temps, le renard *lui* mangeait *le* déjeuner. »

Bel exemple de la différence qu'il y a entre *l'objet* nu-propriétaire et l'objet possesseur.

Il fallait, de toute évidence, — lui mangeait *son déjeuner*. Mais, est-ce en vertu du précepte de nos grammairiens qu'il en est ainsi ? Je ne le crois pas.

Il me semble que dans les phrases du genre de celles-ci, la substitution de l'article à l'adjectif possessif n'a lieu que quand l'objet désigné par le substantif fait partie intégrante et essentielle de l'être (non de l'objet) désigné par le pronom personnel qui précède.

— L'être, et non l'objet ; l'être animé, qui

seul est susceptible (*proprement*, et non à la faveur de l'extension du sens) d'être représenté par un pronom personnel; qui seul, peut être qualifié de *possesseur*. Un chat *possède* quatre pattes (rigoureusement parlant); une chaise NE POSSÈDE PAS quatre pieds; elle est posée sur quatre pieds.

« Mais si le pronom personnel n'ôte pas l'équivoque (ajoute la grammaire), on doit joindre alors l'adjectif pronominal possessif au nom. Ex. : — Elle *lui donna* SA *main à baiser*. — *Il a donné hardiment* SON *bras au chirurgien;* car, dans ces phrases, il n'y a que les adjectifs possessifs qui indiquent d'une manière positive qu'on parle de sa main, de son bras, et non de la main et du bras d'un autre. »

Ces raisons ont plus de légèreté dans le fond que dans la forme. Est-il bien vrai que le but de l'adjectif possessif soit de faire disparaître l'équivoque, et que si l'on disait : Elle lui donna *la* main à baiser, on pourrait croire qu'*elle* a donné une autre main que la sienne? Est-il supposable que *donner le bras au chirurgien* puisse être interprété comme donner au chirurgien le bras d'autrui? Je n'en crois pas un mot, ni vous non plus, et je prouve qu'il n'en est rien.

Dans cette phrase : — Elle lui donna *sa* main à baiser; *sa* est nécessaire; *la* serait une faute.

Mais, retranchez le dernier verbe, et laissez : — elle lui donna *sa* main, vous deviendrez incorrect; on doit dire : Elle lui donna *la* main. Cependant, de toute évidence, ces mots *à baiser* ne constituent rien d'équivoque, et laissent la proposition dans les mêmes termes.

On ne saurait donc invoquer ici que l'usage; car, si l'on a le droit de dire sans équivoque : Elle lui donna *la* main, il est clair que l'on dirait de même et sans équivoque : — elle lui donna *la* main à baiser.

Quant à l'autre exemple, il est mal choisi; parce que *donner le bras* étant une expression consacrée, dans le sens de, *passer son bras sous celui de quelqu'un*, lorsqu'on se dispose à marcher; l'emploi du pronom possessif est rendu indispensable par le besoin d'éviter un autre genre d'équivoque.

Les grammairiens, je pense, se sont mépris, en s'obstinant à poser deux règles, et en considérant comme un fait d'exception ce qui est en réalité la règle générale.

La règle, c'est l'emploi de l'adjectif possessif devant le nom;

L'exception, c'est la substitution de l'article à cet adjectif-pronom.

Cette exception porte uniquement sur les subs-

tantifs qui désignent une des parties organiques des êtres animés, quand ces êtres sont sujets de la proposition.

Enfin, ce même cas d'exception contient d'autres exceptions réservées par l'usage.

« — Le renard lui mangea son déjeuner, » voilà une application du principe général.

« — Il a mal à *la* tête; — je lui donnerai *la* main, » sont des phrases conformes à la règle particulière et exceptionnelle.

« — Elle lui donna *sa main à baiser,* » offre un exemple des caprices de l'usage.

## LXVIII.

## CRÉDIBILITÉ, CROYEUR.

Le premier de ces mots est un terme dogmatique, d'un usage restreint. « Il n'est guère usité que dans cette locution : *motifs de crédibilité*, les motifs que l'on a pour croire que la religion chrétienne est vraie. » ( *Dict. de l'Acad. franç.;* éditions de 1798 et de 1835.)

On ne peut, sans tomber dans la recherche, introduire dans la littérature légère un substantif de ce genre, et tel mot qui convient, quand on disserte sur les mystères de la foi, cesse d'être à propos lorsqu'il s'agit du roman de Gil-Blas.

C'est dans une notice sur cet ouvrage que le plus pur des écrivains d'aujourd'hui a donné cette extension bizarre au mot *crédibilité*.

On avait accusé Lesage de s'être approprié certain manuscrit espagnol fort inconnu, et d'en avoir tiré son chef-d'œuvre. Cette inculpation avait eu le père Isla pour organe, et c'est à propos de ce fait que l'auteur de la notice écrit : « C'est qu'il a fallu au père Isla, pour donner à sa fable le degré de *crédibilité* qu'il vous plaira de lui accorder, la bâtir sur trois propositions, dont tout le monde peut apprécier la vraisemblance....., etc. »

Personne ne s'est élevé contre les néologues avec plus d'énergie que l'académicien dont les écrits, charmants par le style, et classiques par la correction, nous ont fourni cet exemple. Mais il ne suffit pas, m'a dit souvent ce maître excellent, il ne suffit pas de s'abstenir d'inventer des mots, il se faut garder encore de les détourner de leur sens, car un terme déplacé devient souvent un barbarisme dans la phrase où il se glisse. Si donc *crédibilité* n'est point ici du néologisme, c'est tout au moins de la néologie, trop audacieuse peut-être, et en pareille rencontre, il est toujours mieux de se servir d'expressions naturelles et usitées. Une pensée aussi simple que celle qu'on a émise dans la phrase citée

plus haut, ne demandait rien de compliqué dans la forme.

Un autre écrivain, et des plus illustres, a fabriqué le mot *croyeur*. Comme la jeunesse se précipite avec enthousiasme sur les traces de cet éblouissant génie, il ne sera pas inutile de rappeler que *croyeur* est un barbarisme, et ne cessera jamais d'en être un, attendu qu'il est d'une formation vicieuse, d'une constitution malsaine, et d'une euphonie médiocre. « Pauvre poëte *croyeur*, sinon croyant, » est un jeu de mots qui peut sembler ingénieux à certains esprits; mais d'autres n'y verront qu'une intention minutieuse, qu'une pensée trouble, comme toutes celles qu'on veut exprimer avec des mots auxquels l'usage n'a pu assigner aucune valeur, puisqu'ils n'existent pas.

Il est aisé de contrefaire comme de signaler ces petites imperfections des grands hommes, sans lesquelles on verrait aux abois la race des zoïles, et la troupe des imitateurs.

## LXIX.

## EN,

Tenant lieu d'un nom indéterminé.

« ... Que voulez-vous dire? reprit le colérique égyptien. Nous adorons *un* bœuf, et nous *en* mangeons. » (Voltaire, *Zadig*, p. 99.)

*En* qui est un pronom, ne peut ici tenir la place de *un*, qui est adjectif, ni celle d'un substantif indéterminé. Cette mauvaise construction, comme on le voit, dénature le sens; car si *en* se rapportait, comme il apparaît, à *un bœuf*, la pensée de l'Égyptien serait : — Nous adorons le bœuf Apis, et nous mangeons du bœuf Apis. Or, il n'en est rien, et l'Égyptien n'a d'autre dessein que de faire entendre qu'il adore le bœuf Apis en particulier, et qu'il mange du bœuf en général, le bœuf Apis excepté.

## LXX.

### MONNAIE, pour PUNITION.

Voilà des mots d'une synonymie peu apparente, et l'emploi de l'un pour l'autre est la preuve du dévergondage qui accompagne de nos jours l'invention des tropes.

On lit dans un des écrits d'un éminent prosateur : « La Garde nationale crie : Vive le Roi! Quelques voix isolées élèvent un cri inconvenant contre les agents du pouvoir. La Garde nationale est licenciée; on reçoit à Meaux *la monnaie* de ce licenciement....., etc. »

— La monnaie d'un licenciement!

Ainsi, *punition* et *monnaie* sont termes équivalents. Nombre de pauvres diables sont loin d'être de cet avis.

Cette locution présente, outre sa barbarie, le défaut d'être basse et populaire.

Quelquefois on use du mot *monnaie* pour signifier *le détail* d'une chose, ou la décomposition d'un ensemble en diverses parties. Monnaie, alors, est synonyme de *petite monnaie*. — Il a voulu s'emporter contre nous; chacun lui a vertement riposté. Il a reçu *la monnaie de sa pièce*.

Les phrases de ce genre sont du style le plus familier. Supportables dans la conversation, elles ne le sont pas dans la parole écrite, et le meilleur est de s'en abstenir.

Mais, *la monnaie d'un licenciement* est fâcheux, qu'on écrive ou qu'on parle.

## LXXI.

## ENTOURS.

Ce mot, qui ne s'emploie qu'au pluriel, dans le sens de *circuit, d'environs,* ne peut, sous cette acception même, être isolé d'un complément, et acquérir une valeur indéterminée. On dira bien : — *Les entours d'une ville*, mais il est de la dernière incorrection d'écrire, comme l'a fait Beaumarchais :

« Pour vous autres, coquins, à qui j'ai donné l'ordre, illuminez-moi ces *entours*....., etc. »

L'Académie française nous transmet une locution *populaire* qui nous était inconnue, et qui surprendrait bien des gens parmi le peuple : « *savoir bien prendre les entours*, (c'est) savoir mettre dans ses intérêts ceux qui ont du crédit sur l'esprit des personnes dont on a besoin. »

Entendez-vous quelque chose à ce baragouin? *Baragouin* est défini par l'Académie : « Langage corrompu et inintelligible. »

## LXXII.

## TENDRETÉ, TENDREUR, INCUIT.

« C'est (dit le Dictionnaire de l'Académie, au sujet du premier de ces mots), la qualité de ce qui est tendre. Il ne se dit que des viandes, des fruits, des légumes. *La tendreté d'un gigot...*, etc. »

On lit à ce propos, dans *les Remarques anonymes :*

« Ce fut au moins un siècle après la première apparition de Mascarille et de Jodelet, chez mesdemoiselles Gorgibus, qu'on osa inventer, chez madame de T*** ou de L***, la *tendreté* d'un gigot; tant il est vrai que c'est un des priviléges du génie, de contenir longtemps la sottise!

« A peine *tendreté* eut-il frappé les oreilles d'une coterie, qu'une coterie jalouse lui opposa

*tendreur*. Les avis se partagèrent longtemps entre les gourmets des deux tables; mais enfin, le Secrétaire de l'Académie française crut devoir décider la question.

« Cependant, la décida-t-il bien, en adoptant *tendreté* au préjudice de *tendreur*, ou même de *tendresse*? Je laisse ce point à juger aux gens de goût, et je ferai seulement la réflexion suivante : Supposons que la servante de Gorgibus eût entendu ses maîtresses lui parler de la *tendreté* d'un gigot ou d'une botte de raves, je m'imagine qu'elle leur eût allégué la *creuseur* de ses sabots, la *rougeur* ou l'*écarlatesse* de sa jupe; ce qui semble contredire formellement la décision académique. »

*Tendreur* et *tendreté* seront à jamais des barbarismes ; le dernier est grotesque, et hors d'usage, comme le premier. Quant à *tendresse*, inutile d'expliquer que ce mot ne peut être attribué aux gigots ou aux raves.

Le plus grand obstacle à l'admission de *tendreté* (indépendamment de celui qui résulte de sa forme vicieuse), consiste dans la bizarrerie, dans la recherche de cette expression, défauts qui la rendraient plus ridicule encore dans un simple entretien de gens réunis à table, seule circonstance où l'on ait lieu de parler de viandes *tendres* et de fruits *tendres*.

Cet affreux *tendreté* est postérieur au règne des Précieuses, à qui l'on doit le mot *incuit*, non moins prétentieux. C'est une précieuse de la province, mademoiselle de Bencé, *tourangeaude*, qui la première, parla d'un *souper incuit*.

Certains pédagogues de province vous diront encore aujourd'hui que les viandes *incuites* ont plus de *tendreté* que....., etc.

*Tendreur* se trouve dans Montaigne. Depuis lors on a cessé de s'en servir, et les efforts de Mercier, pour le remettre en lumière, ont été infructueux.

## LXXIII.

## ÉCRIVAINS MUSICAUX.

On entend chaque matin parler, dans les feuilles publiques, de nos bons, de nos admirables, de nos meilleurs *écrivains musicaux*; (ils sont tous excellents).

Je ne comprends pas comment une page de prose, roulant sur le texte de la musique, peut être *musicale*, et je m'explique plus difficilement encore, que l'auteur de cette page soit lui-même un être *musical*. Si l'on acceptait de telles locutions, l'on verrait bientôt des écrivains agricoles, des écrivains médicaux....., etc. Il suffit bien que nous soyons déjà gratifiés d'écrivains *politiques*,

lesquels souventes fois ne sont rien moins qu'impolitiques.

## LXXIV.

## SE SUICIDER.

On ne donne à un verbe un pronom pour régime, que quand on a un régime à exprimer. Le mot *suicide*, composé de *sui* (de soi), et de *cædes* (meurtre), porte en lui son régime, et ne peut donner lieu à un verbe qui n'aurait aucun régime possible. En effet, *on tue* soi-même ou les autres; l'action de *tuer* a pour objets une foule de sujets différents. Mais comme on ne saurait *suicider* autrui, on ne peut dire *tu te suicides*, sans commettre un non-sens. Cela reviendrait à *tu te tues soi.* — *Je me suiciderai*, je me tuerai *soi*. On ne saurait accepter non plus *suicider*, parce que ces deux mots latins soudés, et non pas même traduits, n'équivalent qu'à un verbe de forme impossible, tel que : *tuer de soi*. Ce verbe serait contraire à la logique de toutes les langues. — *Il a suicidé*, pour : *il s'est tué*, est aussi grammatical que : — *Il a suibrûlé*, pour, *il s'est brûlé*; — *il a égoïsté*, pour, il s'est conduit *en égoïste*. Quant à l'emploi de *se suicider*, c'est comme si l'on prétendait trouver bon : *il s'est suibrûlé, il s'est égoïsté.*

D'ailleurs, le verbe, à la première et à la seconde personne, serait le plus grotesque du monde. — *Je soitue, tu soitues.....*

On ne peut sensément enfermer dans un seul terme, le verbe, le complément, le régime indirect, la proposition entière. Un verbe qui se conjugue avec deux nombres et trois personnes, ne peut être formé à l'aide de l'un des pronoms personnels. Lorsqu'il s'agit d'énoncer l'idée contenue dans le mot *suicide*, on dit : *se tuer*, ou mieux : *se donner la mort*. Les gazetiers du plus bas étage emploient seuls l'affreux verbe *se suicider*. Il est à remarquer que les Grecs et les Latins n'ont jamais possédé un mot simple qui représentât l'idée du suicide. Leur culte, cependant, ne proscrivait pas cette action, réprouvée par le nôtre. La nature a créé les langues ; la cosmogonie antique fut l'œuvre des hommes : ceux qui du substantif *suicide*, ont trouvé tout simple de faire un verbe, sont plus loin que les anciens du sentiment de la nature et des sentiments de la véritable philosophie. Les mots viennent à la suite des idées. Quelles sont celles des novateurs pour qui le verbe *se suicider* est devenu nécessaire ? Ce barbarisme accuse le désordre moral de notre époque.

## LXXV.

### BOCAGER. PENSERS. SOURIS. SOLACIEUX.

Je trouve dans un des plus célèbres écrivains de notre siècle :

« L'ardent désir, des obstacles vainqueur,
« Trouve, embellit des rives *bocagères,*
« Des lieux de paix, des îles de bonheur.... »

Le même recueil m'offre le substantif *penser,* trois fois de suite, à de courts intervalles :

« Dans ses *pensers,* mon esprit se recueille....
.....
« L'âme attendrie en ses rêves se perd
« Et s'égarant de *penser* en *penser,*
« Comme les flots de murmure en murmure, etc.
.....
« Le berger se retire, et livre la nature
« A la nuit *solitaire,* à mon *penser* rêveur. »

On observera que le poëte, en outre, dit trois fois la même chose, avec des mots peu variés. Cette monotonie est le propre des poésies *mélancoliques.* Le vague des expressions y couvre souvent le dénûment de la pensée; mais c'est toujours : — *Je m'ennuie,* conjugué sur tous les modes, psalmodié dans tous les tons, et déguisé plus ou moins mal. Un jeune littérateur se doit garder de l'abus de l'élément *mélancolique,* s'il ne veut perdre toute verve, toute originalité, toute invention. Cette maladie littéraire que nous

devons à l'Allemagne, atteint les génies avortés.

Le même auteur affectionne des mots, tels que *le souris*, pour le sourire, tels que *solacieux*, expression molle et patoise.

« Souvent nous l'avons vu, dans sa marche posée,
« Au *souris* du matin, dans l'orient vermeil... »

« Heureux ceux qui meurent au berceau, ils n'ont connu *que les souris* et les baisers d'une mère ! »

« Qui le croirait? *plaisirs solacieux*,
« Je vous retrouve en ce grand deuil des cieux... »

Toutes ces locutions sentent la recherche, l'afféterie; elles sont surannées, et n'ajoutent rien à la grâce du discours.

*Bocager* est d'une vieille école par trop... *bocagère;* il n'a plus cours aujourd'hui. *Pensers* est louche et maladroit. L'orthographe seule l'explique; et quand on dit tout haut : *mon penser*, on produit une sensation peu agréable parmi les auditeurs.

*Souris* était à la mode du temps du chevalier de Parny, et des poëtereaux guindés qui lui servirent de guides. *Solacieux* n'est pas français; il provient apparemment du vieux mot *soulas*, plaisir, joie, et du vieux verbe *solacier*.

De sorte que *plaisirs solacieux* rappelle les spi-

rituels badinages de Ch. Nodier, à propos des *feux pyriques* du sieur Séraphin.

## LXXVI.

## MOTIVER.

Ce verbe est admis à la Chambre élective ; mais ce qui est français à la Chambre ne l'est pas toujours ailleurs. L'Académie française, qui compte bon nombre de personnages *politiques* dans son sein, a jugé à propos d'adopter *motiver* avec toutes ses acceptions.

Malgré *ce précédent* (comme on dit encore à la Chambre), *motiver* fait assez pauvre figure dans le cortége des Muses. Les romanciers et les poëtes feront bien de ne pas *motiver* les amours de leurs bergères et les actions héroïques de leurs personnages.

Ce verbe, au surplus, n'est pas tout récent ; Beaumarchais s'en est servi dans sa lettre XIII ; j'ignore s'il en fut l'inventeur, mais il est bien digne de l'avoir été.

## LXXVII.

## AINSI DONC, — OR DONC, — ET PLUS, — ET PUIS.

Souvent, pour lier une période à celle qui la précède, on se sert de conjonctions conclusives, telles que *or, ainsi, donc.....*, etc. Mais s'il est bon

de les employer de la sorte isolément, il ne l'est pas de les accoupler au commencement d'une phrase, et d'imiter ceux qui écrivent : « *Ainsi donc*, ces préparatifs si formidables demeurèrent inutiles. »

La deuxième conjonction n'ajoute rien à la force de la première. D'autres disent : *or donc;* ce qui est peut-être pire.

Il est prudent, en outre, de se défier de l'abus de la copulative *et*, que trop souvent on emploie à souder des membres de phrase faits pour jouer séparément.

« Plus je grandis *et* moins je l'aime,... »
« Plus vous êtes ingrate *et* plus vous m'êtes chère. »

A quoi bon ce *et*? Ne suffit-il pas que le membre complémentaire s'ajuste simplement à la suite du sujet de la période?

C'est une faute également, que de joindre *et* avec *puis*; — *et puis* semble lourd; on ne doit le subir que pour subvenir aux nécessités de la versification, quand on ne peut autrement faire, sans ternir l'éclat de la forme poétique. Un grain d'or avec une tache vaut mieux encore qu'une goutte de plomb d'un gris irréprochable.

## LXXVIII.

## TYPE.

Ce mot, dans le sens de *modèle*, de *figure originale*, n'est employé que dans le didactique. Les Grecs s'en servaient déjà de la sorte : τύπος signifie proprement *moule*. Depuis quelques années, on abuse, chez nous, de ce substantif, et le mot *type* tend à devenir synonyme de *bizarre*. On commence à dire : « Cet homme est un véritable *type*. » Je doute que cela soit du bon langage. Quelques libraires, dans leurs *annonces*, ont adopté ce mot, pour tenir lieu de *caricature*, lequel, ayant cinq syllabes, coûte beaucoup plus cher d'insertion, quand il s'agit de le graver en lettres ultra-capitales sur le *verso* d'un journal. Tels sont les principes qui président de nos jours aux progrès de la langue.

Un éditeur qui a donné au public une série de *caractères*, de *portraits*, use du mot *type* au lieu de l'un de ces deux termes, fort usités cependant. C'était bien le cas de se servir du mot *portrait*, puisque son livre est intitulé : « Les Français *peints* par eux-mêmes. »

On ne *peint* pas un *type*. Ce qui n'empêchait pas le susdit éditeur d'écrire aux auteurs, — de choisir les *types* qu'ils voulaient *faire*.

— Faire des types ! Que le libraire s'exprime de la sorte, rien de mieux ; mais les gens de lettres auraient dû se dispenser de l'imiter, et d'écrire comme la plupart des libraires d'aujourd'hui parlent.

## LXXIX.

## SUR LES BORDS — SUR LE BORD.

On se promène sur *le bord* d'une rivière, et non sur *les bords*.

Le colosse de Rhodes seul aurait pu se promener *sur les bords* du détroit où ne furent jamais les colonnes d'Hercule.

Par une raison analogue, on doit préférer — *sur le quai*, *dans la rue*, *sur la route*, etc., à : — *sur les routes, dans les rues, sur les quais,* quand on parle de quelqu'un qui se promène, et surtout d'une personne qu'on a rencontrée.

Les cas auxquels s'applique cette réflexion sont trop faciles à discerner, pour qu'on les spécifie d'une manière détaillée.

## LXXX.

## SEMBLABLE.

Rousseau, dans le livre IV des Confessions, s'exprime ainsi : « Plus près de Chambéry, j'eus un spectacle *semblable* en sens contraire. »

Comment un objet peut-il être *semblable en sens contraire* à un autre objet? C'est ce qu'il est difficile d'entendre; ou bien il faut admettre cette définition : On appelle *choses semblables*, les choses qui sont l'une à l'autre contraires.

Il est prudent de se garer de ces propositions dont le sens ne devient intelligible qu'après une explication subséquente. Le lecteur lit en descendant; en remontant, jamais.

## LXXXI.

## DES LIAISONS AFFECTÉES.

On compte en notre langue une foule de liaisons dangereuses qui trahissent leur homme de bas lieu, et peu familier aux bons usages.

Demandez quelle heure il est à un homme, qui vous réponde : — Il est onze *heures-z-un* quart, ou onze *heures-z-et* demie; vous en concluez à l'instant que vous avez affaire à quelqu'un de petite éducation, et ce qui est pire, à un sot. Lier les mots avec affectation dans le discours, fut de tout temps le propre de la pédanterie; c'est un défaut de maître d'écriture. Le siècle de Louis XIV était bien plus avare de liaisons que nous. Th. Corneille, dans une note sur la 197$^{me}$ remarque de Vaugelas, dit qu'on doit prononcer *un vin excellent*, *un dessein admirable*, sans faire sentir

l'*n*. « Ceux qui sont en réputation de bien parler (dit-il ailleurs), ne font point sentir l'*n* dans *mien, tien, sien,* et prononcent : *le mien est meilleur; je trouve le sien aussi beau*, en étouffant l'*n* de *tien* et de *sien.* »

Chapelain et Vaugelas interdisent de prononcer l'*r* final des verbes en *er* et en *ir*, et conseillent de dire *allé*, *couri*, pour ce qui s'écrit *aller, courir*. L'usage leur a donné tort. L'auteur des notes sur Vaugelas recommande de prononcer : *avons-nou oublié*, *avez-vou appris*, — *des affaire embarrassantes*, et non *affaires-z-embarrassantes*, *tromperies-z-inutiles*....., etc.

« Mais (ajoute-t-il), quand l'adjectif est devant le substantif, il en faut prononcer l'*s*. Ainsi l'on dit dans le discours le plus familier, *les grandes actions*, *les bonnes œuvres*, en prononçant l'*s* de *grandes* et de *bonnes.* »

L'abbé d'Olivet, soixante et dix ans plus tard, professait les mêmes opinions. « La prononciation de la conversation souffre une infinité d'hiatus, pourvu qu'ils ne soient pas trop rudes; ils contribuent à donner au discours un air naturel; aussi la conversation des personnes qui ont vécu dans le grand monde est-elle remplie d'hiatus volontaires, qui sont tellement autorisés par l'usage, que si l'on parlait autrement, cela serait d'un pédant. Parmi ces personnes, *folâtrer et*

*rire, aimer à jouer,* se prononcent, dans la conversation, *folâtré et rire*, *aimé à joué.* »

(*Traité de Prosodie*, p. 55.)

A quelques lignes de là, l'auteur des *Remarques sur Racine* enseigne qu'on doit prononcer *avan-hier* et non *avant-t-hier.*

Un grand défaut, et de bien mauvais goût, est de faire entendre l'*r* à la fin de *monsieur.* C'était autrefois, et surtout dans les provinces, une habitude propre à quelques personnes, qui écrivaient ce mot en le décomposant, *mon-sieur,* et le prononçaient de même. C'est ainsi que faisait le vieux maître de classe qui a appris successivement à lire à mon aïeul, à Charles Nodier, à mon père et à moi. Il avait vu trois générations d'écoliers, et il serait aujourd'hui centenaire. Bien qu'il affectât dans son parler beaucoup de recherche, il évitait les liaisons, suivant le précepte de l'abbé d'Olivet; mais il décomposait tous les mots décomposables, et prononçait certaines lettres finales à son dur, telles que l'*x* et l'*s,* à la fin d'*appas,* de *feux*, de *vers,* tout comme le beau *Liandre* du *Tableau parlant.* Il avait également conservé une manière affectée d'articuler certains mots, que les précieux du temps de Louis XV avaient mise à la mode, et il prononçait *citoyen*, *moyens,* comme s'ils eussent été écrits *cito-iens*, *mo-iens,* séparant les deux sons de l'*o* et de l'*i*, au lieu de

les fondre comme dans le mot *foi*. Je me souviens d'avoir entendu le général Lafayette s'exprimer de la même façon, et d'avoir ouï dire que Louis XVIII prononçait de même.

Mais M. de Lafayette, qui possédait sans mélange, les belles traditions de l'ancienne cour, supprimait les liaisons avec opiniâtreté, et n'avait, en général, d'autre recherche que celle d'une simplicité excessive.

Son exemple a un certain poids ; car c'était l'homme du monde qui entendait le mieux le style, le ton, et l'aimable abandon que la causerie demande.

## LXXXII.

## PAR ASSEZ.

Le premier de ces deux mots ne doit pas régir l'autre immédiatement; l'usage s'oppose à ce qu'ils soient associés de la sorte. On n'aurait donc point bonne grâce à écrire, comme l'a fait un de nos critiques : « Il doit être démontré maintenant *par assez* d'exemples que le mouvement poétique de 1828 n'a pas été un simple engouement de coterie..... »

En pareil cas, il faut adopter une autre forme. — Il doit être démontré *par* un *assez* grand nombre d'exemples, que.....

Nous pourrions, à propos de cette phrase, observer encore qu'un *engouement* ne saurait jamais être un *mouvement;* ce mouvement, l'engouement peut le produire; mais on ne peut ainsi, dans une proposition, remplacer à volonté la cause par l'effet, et les mettre en rapport de similitude.

## LXXXIII.

## INFLUENCER, INFLUENT.

L'Académie francaise a naturalisé ce verbe, assez commode; mais il n'a pas encore reçu ses lettres de noblesse. De tout temps, les écrivains délicats ont répugné à se compromettre avec des mots parvenus.

*Influencer* est encore bien vert pour la belle littérature. Son participe ne s'emploie guère, et les bons auteurs évitent ce verbe à tous les temps.

*Influent* est moderne; on ne le trouve ni dans le Dictionnaire de 1798, ni, par conséquent, dans celui de 1811. Il convient bien à une époque d'ambitions mesquines où l'on se crée, pour les besoins de l'orgueil, certaine importance dont on se prévaut avec gravité.

Aujourd'hui, plus de noblesse, plus de grands dignitaires, plus de fortunes, plus de positions stables; il n'y a plus, dans le monde, que deux

classes, les gens sans influence et les hommes *influents*. Les mœurs de nos jours ont voulu que ce mot fût, et ce mot exista sur-le-champ. Telles sont les formules sous lesquelles une langue enregistre les faits et gestes d'un siècle.

## LXXXIV.

### CI-DEVANT, pour AUPARAVANT.

### EX, pour ANCIEN.

*Ci-devant* est une expression adverbiale ancienne et consacrée, mais familière; elle équivaut à *précédemment*.

Lorsqu'on l'emploie substantivement pour qualifier une personne, on fait usage d'un mot révolutionnaire qui sent encore l'esprit de parti : Les *ci-devant* nobles; — un *ci-devant*.

On use parfois de ce terme, en guise *d'auparavant*, ce qui est trivial et d'un goût plat.

Un écrivain distingué, mais qui souvent tombe dans la recherche, écrit : « ... Le manuscrit, modiquement payé, continuait, comme *ci-devant*, de dormir dans le tiroir. »

*Auparavant* aurait eu plus d'élégance.

La révolution a un peu compromis cette locution-là.

On en peut dire autant du mot *ex*, *hors de*; — ex-jésuite, ex-ministre, ex-député.

Avant 93, personne ne se faisait scrupule de parler de la sorte; car cette préposition *francisée* offre plus d'exactitude que l'adjectif *ancien*, qui pourrait en tenir lieu.

Un homme qui n'est plus ministre depuis vingt-quatre heures, n'est réellement pas un *ancien* ministre.

Cependant, comme dans les troubles politiques la particule *ex*, dans ce genre d'acception, a revêtu une signification âpre et ironique; — ex-roi, ex-nobles, ex-princes, ex-prêtres....., etc., il lui en est resté quelque chose de dur et d'incivil.

En effet, chaque parti désigne ses partisans destitués ou démissionnaires sous le titre d'*anciens* officiers, d'*anciens* conseillers d'État, etc.; tandis que les gens de l'opinion hostile ne manquent jamais de dire et d'écrire : *ex*-conseillers, *ex*-officiers, *ex*-pairs de France. Il n'est donc pas inutile de rappeler à ceux qui se piquent d'urbanité, et qui étudient la valeur des mots, que ces deux termes ne s'emploient pas indifféremment l'un pour l'autre.

*Ancien* est inoffensif; *ex*, qui était autrefois synonyme de *hors de* (préposition fort énergique déjà), semble avoir acquis un sens plus significatif encore.

## LXXXV.

### INOUÏ, E.

« Ce jardin exhalait des parfums *inouïs*. »

A moins que le poëte n'ait la faculté de sentir par l'oreille, tous les parfums doivent être *inouïs* pour lui, comme pour le commun des hommes.

Rigoureusement, cette épithète est intelligible; mais elle est, dans certains cas, d'un effet gauche. *Inouï* signifie dont on n'a pas ouï parler; mais cette confusion de deux sens différents, établie par ces deux mots, *parfums inouïs*, dont l'un qualifie l'autre, a je ne sais quoi de choquant.

On dit souvent : des statues d'une beauté *inouïe*. Un autre adjectif serait d'un usage préférable. Quand on peut, sans allonger le discours, se dispenser d'une forme elliptique, il est bon de le faire; mais, quand on a cette faculté, dans un cas où l'on tient à exprimer une pensée avec énergie et concision, on aurait tort de sacrifier cet avantage. L'ellipse que doit remplir le lecteur énerve et ralentit.

Le terme le plus propre est toujours le meilleur; rarement on reste juste, en poursuivant des expressions voisines de l'exagération.

## LXXXVI.

## APERCEVOIR.

Il n'est pas fort correct d'employer, sans le rendre pronominal, le verbe *apercevoir*, lorsqu'il est synonyme de *remarquer*, et suivi de *que*. Voltaire, dans *Zadig*, s'est laissé aller à cette inexactitude : « Tandis que le Babylonien parlait, *il aperçut* que le vieillard n'avait plus de barbe, etc. »

*Il s'aperçut* aurait été plus régulier.

## LXXXVII.

## DE QUELQUES LOCUTIONS TRIVIALES.

C'est Beaumarchais qui nous les fournira. « On *s'est gendarmé* contre moi, » dit-il dans une pétition à l'Assemblée nationale. *Se gendarmer* est un verbe qu'il ne faut pas sortir du jargon des ménages. Peu de mots sont moins relevés et plus désagréables.

Dans une lettre fort sérieuse, adressée à monseigneur le comte de Vergennes, alors ministre du roi, le même auteur, pour exprimer qu'il faut dédaigner le bruit de la foule, écrit : « Qu'on ne franchirait aucun marais, si l'on craignait les cris des grenouilles. »

Cette figure inutile, inconvenante, rend le style peu révérencieux. Plus loin, l'auteur es-

père réussir, *en mettant du coton dans ses oreilles ;* cela signifie, en étant sourd aux clameurs des malveillants. Les images ont été inventées pour donner plus d'éclat, plus de brillant à la pensée. Or, quel ornement que ce trope, et quel tableau gracieux il offre à l'imagination ! Quelle satisfaction aura le ministre, en apprenant que son employé n'a pas peur des *grenouilles*, et qu'il se met du coton dans les oreilles !

Ailleurs, dans une lettre adressée au *Journal de Paris,* et dont le but est d'annoncer une souscription en faveur des mères-nourrices, Beaumarchais ayant reçu de ses amis, qu'il nomme des *commettants* (terme de commis-voyageur), diverses sommes, y joint vingt-huit mille francs pour sa part, et s'écrie : « Voilà un régiment de marmots *empâtés* du lait maternel. »

L'expression est souverainement dégoûtante, et cette grosse plaisanterie se ruant hors de propos parmi des phrases fort sérieuses, cause une surprise dont on se passerait.

Dans cette même épître, il appelle *la perfidie — un dessous de carte.*

Ce sont là *des choses que l'on se dit à soi-même*, observerait Brid'Oison, mais qu'on se garde de faire imprimer.

## LXXXVIII.

## CITOYENNETÉ, CITOYEN FRANÇAIS.

Le régime de la terreur avait si fort épouvanté Beaumarchais, que dans ses efforts pour prouver son attachement aux idées nouvelles, il adopta le jargon des hommes du jour, sans que, depuis, il ait pu s'en défaire. Las d'user du titre de citoyen, dont il farcit ses lettres, il y introduit le mot *citoyenneté*, qui n'a pas fait fortune. C'est un gros barbarisme.

Comme nous cherchions ce mot dans le *Dictionnaire de l'Académie* (édition de 1835), nous y avons rencontré une définition assez peu libérale.

« *Citoyen français*, se dit de quiconque jouit, en France, des droits politiques, tels que le droit de concourir à l'élection des députés, celui de siéger aux assises en qualité de juré....., etc. »

Que d'artistes, que de gens de lettres, que de braves militaires, que d'académiciens même, qui ne peuvent, à ce compte, se glorifier du titre de citoyens français !

## LXXXIX.

## POITRINE D'HOMME.

L'abbé Desfontaines, lorsqu'il écrivait le *Dic-*

*tionnaire néologique*, n'avait pas soupçonné cette locution-là. Nous ne la mentionnons que pour prouver que les innovations ridicules sont de courte durée. Qui aurait dit aux jeunes littérateurs de 1828 : — Vos *poitrines d'homme*, où vous logez *des cœurs d'homme*, sont une grotesque locution dont vous rirez bientôt, — se serait vu honni, conspué, et traité de tête à perruque. Eh bien; deux lustres se sont écoulés, et déjà l'on ne se rappelle plus cette expression favorite des faiseurs de mélodrames, sans une profonde humilité. Cependant la contagion fut grande ; elle infecta même le Théâtre-Français.

« Veux-tu mon sang, mes jours? Prends mon sang, prends mon âme,
« Ouvre avec ton poignard *ma poitrine de femme*,
« Que j'y sente mon cœur entre tes mains broyé, etc... »

Dans ce temps-là (*il n'y a pas trois jours*, dirait Rabelais), nous n'esquissions pas les images avec timidité, et le poëte allait bravement chercher sa métaphore à la boucherie. C'est ce qu'on appelait : *aborder la vérité locale*. Quelle figure feriez-vous, lecteur, si une jeune dame vous parlait en ces termes?

J. J. Rousseau, qui imagina le *cœur d'homme*, me paraît l'aïeul littéraire des *poitrines de femme*.

## XC.

## DÉFIGURER L'USAGE.

L'abbé Girard, dans son Discours de réception, dit qu'il faut conserver la pureté de notre langue, et « l'enrichir, sans *défigurer l'usage* établi. »

Comme l'usage n'a point de figure, et ne saurait être à ce point personnifié, on ne peut guère le *défigurer*.

Ce verbe ne se prête pas souvent aux acceptions figurées.

## XCI.

## DÉLIRANT.

Comme le temps fait justice des modes ridicules! Il y a huit ou dix ans, le mot *délirant* s'employait exclamativement, sans cesse, au lieu d'*admirable*, de *sublime*, de *charmant*, et de tous ces adjectifs dont on use presque comme des interjections.

— Comment trouvez-vous ce chapeau?— Je le trouve délirant!

Ce mot, qui succédait à *délicieux*, est bien plus grotesque que son devancier. En effet, *délirant* signifie : — qui est en délire, et il est plus difficile encore de se figurer un chapeau en dé-

lire, que de supposer que l'admiration dont il est l'objet puisse causer du délire.

*Délirant* ne peut être joint à un nom de chose, et il n'est jamais synonyme d'*admirable*.

Mirabeau est le premier, je pense, qui ait détourné ce mot de son acception véritable, lorsqu'il a dit :

« Cette prétention vraiment *délirante* de propriétés, etc. »

## XCII.

## SUR LE TAPIS.

Je ne sais qu'une locution d'une trivialité comparable à celle-ci : c'est, *mettre en plan*, pour signifier *mettre en gage*.

« Un projet qui est *sur le tapis* DU *Conseil général*. »

Cette proposition désastreuse a été débitée du haut de la tribune pendant la dernière session.

Voici ce qu'a pensé l'auteur de la phrase : Ce projet est rédigé sous la forme d'un cahier de papier. Le cahier est placé sur la table du conseil, laquelle table est sans doute recouverte d'un tapis. Donc nous pouvons dire que le *projet* est *sur le tapis* DU Conseil.

*Sur le tapis* est équivalent à *dont il est question*. Ces façons de parler doivent être isolées de tout

régime, et il est évident qu'il ne s'agit pas là de tel ou tel *tapis*, ni même d'un tapis.

Irez-vous dîner à la campagne? — J'en doute; la question est encore *sur le tapis*. Pensez-vous que ces gens irrésolus aient fait étendre un tapis devant eux pour délibérer?... Cela est stupide, et *sur le tapis du Conseil général*, est une ânerie renforcée. J'ai retrouvé la même locution dans deux grands journaux politiques.

*Sur le tapis*, employé sans régime, est comme nous le disions, bas et de mauvais goût. C'est une figure sans justesse et sans grâce.

## XCIII.

## ANTAGONISTE, ANTAGONISME.

En termes d'anatomie, on dit *les muscles antagonistes*.

Hors de là, je doute qu'il soit bien d'accoler ce mot à des choses inanimées, ou même à des noms d'animaux. L'abbé Girard, qui a fait montre des grâces de son esprit, en dissertant agréablement sur les mots *Ennemi*, *antagoniste*, *adversaire*, se tait sur cette question importante.

C'est à son sujet qu'on la soulève ici.

Dans la Préface de son livre, parlant d'une certaine qualité indispensable au littérateur, et

voulant caractériser cette qualité, il écrit : « Elle rend le langage intelligible; .... elle bannit les images vagues...., etc. *Antagoniste* du confus, elle empêche...., etc. »

Les *antagonistes*, ainsi que l'a judicieusement dit ailleurs l'abbé Girard, « embrassent des partis opposés....; leur éloignement ne vient que de leur différente façon de penser.... Le goût et les opinions sont presque toujours l'objet de leurs débats. »

Ce sentiment reçoit l'appui de l'Académie. Elle définit l'*antagoniste* : « Celui qui fait des efforts, qui soutient une lutte pour faire prévaloir ses prétentions, ses sentiments, ses opinions. »

Ainsi l'*antagonisme* (substantif que l'Académie n'a pas admis encore, en dépit des *humanitaires*), suppose une lutte, et une lutte intelligente. Le mot signifie au propre : *qui agit contre*, ou *par opposition à....*

On ne peut guère dire qu'une *qualité* inerte *agit* avec intelligence *contre* le confus; ainsi je pense que l'abbé Girard eût mieux fait d'écrire *ennemi....* qu'*antagoniste....* du confus.

La nature crée l'inimitié plus encore que ne le fait le raisonnement. Le chien est l'ennemi du chat; le chat, de la souris, et ces dissensions immortelles n'ont pas plus de cause intellectuelle et morale, que l'inimitié apparente de la glace et

du feu, et de toutes les choses qui s'opposent ou s'entre-détruisent dans la nature.

Ainsi, mieux vaut de dire : la vérité, *ennemie* de l'intrigue; le tigre, *ennemi* du cheval, que d'employer dans des occasions analogues le mot *antagoniste*.

Ce substantif a quelque noblesse; il ne faut pas en honorer des indignes. Deux coquins qui se prennent aux cheveux, des ivrognes qui font le coup de poing, ne sont pas les *antagonistes* l'un de l'autre.

Marius et Sylla furent *antagonistes;* Vadius et Trissotin, on doit l'avouer, le furent aussi. Le mot va, comme on le voit, jusqu'au comique, mais il ne descend pas jusqu'à la fange. Ces messieurs sont burlesques dans leurs démêlés, mais leurs personnes sont honorables, et leurs dissensions risibles, fondées sur des prétentions et des idées, n'ont rien d'avilissant.

## XCIV.

## SUSPENSION.

*Faire une suspension*, dans le sens de suspendre le discours, de s'interrompre en son propos, est une de ces monstruosités qu'on a honte de signaler. Il est, dans un grand journal, certain écrivain politique (deux mots fort mal mariés),

qui, chaque fois que l'indignation le suffoque, ou qu'il ne sait que dire, s'écrie : — Faisons *une suspension*, une *courte suspension*.

Il faut laisser cette galante expression aux ouvriers allemands qui ont appris le français entre Berne et Neuchâtel.

## XCV.

## ÉPITHÈTES MAL PLACÉES.

Il ne faut pas oublier que l'épithète est, de tous les matériaux qui entrent dans la composition des périodes, ce dont elles se passeraient le plus aisément. Chaque fois qu'on a lieu de douter de l'utilité d'une épithète, c'est un signe qu'il vaut mieux s'en abstenir que d'en user. Plus on est sobre en cette matière, mieux on acquiert la faculté de discerner le mot propre, celui qui esquisse le plus proprement la pensée.

Quelquefois, le désir d'asseoir régulièrement *le nombre* de la période, nécessite l'emploi d'un adjectif. Il n'est point aisé d'éviter toujours les chevilles, soit dans les vers, soit dans la prose dont l'harmonie n'est pas moins incontestable. Mais dans ces circonstances, le choix, la position, *la quantité* même de l'épithète, ne sont pas choses indifférentes. Rien de gauche, de disgracieux, de pénible, comme une épithète mal située; et quand le tact des lecteurs peut lui

assigner une place plus convenable que celle où elle se trouve, le charme de la phrase est détruit.

Beaumarchais nous offre des exemples nombreux d'*épithètes* ainsi fourvoyées; nous en choisirons deux ou trois.

« Les femmes savantes irriteraient nos *féminins bureaux* d'esprit....

« — Oh ciel! il est mon frère, et j'ose avoir pour lui.... Quel coup d'une *lumière affreuse!*

« Donnant à la *verte intrigue* le temps de mûrir et de tomber, je ne dois imprimer *la Folle Journée* que quand les opinions...., etc. »

Qui ne sera choqué de *féminin bureau*, de la *verte intrigue*, signifiant une intrigue qui n'est pas mûre? A-t-on jamais parlé de *verte pomme* ou de *verte poire? Verte*, placé devant un substantif métaphysique, a d'ailleurs, dans le figuré, un sens tout particulier; il équivaut aux mots *âpre*, *vif*, *résolu*...., etc. C'est dans cette acception que l'on dit *une verte* réprimande. La *verte* intrigue, c'est l'intrigue opiniâtre et furieuse.

« Quel coup d'une lumière *affreuse!* » est une exclamation d'une pesanteur énorme. Si l'on voulait à toute force user de l'adjectif *affreux*, il fallait le placer à la tête de la période, et s'écrier : — Quel affreux coup de lumière!

Cependant, — quel coup de lumière! est plus énergique et bien plus naturel.

Nos poëtes semi-classiques du dix-huitième siècle n'eussent pas manqué d'écrire :

« Quel coup inattendu d'une lumière affreuse ! »

D'autres épithètes, plus fâcheuses que les précédentes, sont celles qui sont impropres à modifier le substantif auquel on les accouple. D'ordinaire, leur usage est le fait d'un esprit faux et léger. Beaumarchais parle quelque part d'une « fatalité barbare et *théologique.* » Chacun voit que la fatalité ne saurait être *théologique*, et personne ne comprend la pensée de l'auteur.

M. de Chateaubriand a écrit quelque part :

« Oubliant des témoins la présence *envieuse.* »

Il est douteux que ce déplacement soit conforme au génie de notre idiome, et qu'on puisse indifféremment dire : la *présence* des témoins *envieux*, ou la présence *envieuse* des témoins.

## XCVI.

## NATURE PRIVILÉGIÉE.

Le premier qui qualifia un homme distingué de *nature privilégiée*, était peut-être enclin à la pédanterie ; il inventa une assez fâcheuse locution, et qui est promptement devenue commune.

Le mot *nature* (voyez le Dictionnaire) « se prend quelquefois pour une certaine disposition

et inclination de l'âme. *Une nature perverse.* — Il est enclin de sa nature à un tel vice...., etc. »

Cette définition n'aide pas à comprendre le sens des mots *nature privilégiée.*

Si l'on est excusable en innovant en fait de locutions, ce doit être quand on se trouve embarrassé pour rendre une pensée neuve, et à l'égard de laquelle les vocables font défaut; mais cette considération ne se présente pas ici; l'on aperçoit tout d'abord dix manières d'exprimer ce que certains traduisent par *nature privilégiée*, qui toutes sont plus vives, plus élégantes, et d'un goût moins prosaïque.

## XCVII.

## DÉPLOYER.

Les journaux, dans leurs panégyriques, et les auteurs, dans leurs livres, font, depuis quelque temps, un abus scandaleux du verbe déployer.

Qu'un homme ait de l'esprit, ils disent qu'il *a déployé* un esprit *étourdissant.* S'il est courageux, c'est de la valeur qu'il déploie. Ce *déploiement* a lieu dans les plus minimes circonstances; un baladin qui danse, *déploie* un talent distingué, un gazetier *déploie* une finesse incomparable, en apprenant au public, qu'un sujet grotesque de quelque théâtre du boulevard a *déployé une verve bouffonne* extraordinaire.

Rien de plus ridicule que les grands mots, lorsqu'il s'agit de petites choses.

## XCVIII.

## SE REPAITRE.

« L'animal se repaît, l'homme mange, l'homme d'esprit seul sait manger, » a dit certain auteur ingénieux en matière de paradoxe. Ce qu'il y a de plus vrai dans cette proposition, c'est que l'homme mange, et que l'animal se repaît.

Par conséquent, lorsqu'on dit d'une personne dont l'imagination est trop active, qu'elle *se repaît d'illusions*, on semble indiquer que les *illusions*, ce doux et triste soutien de l'humanité, nous assimilent aux bêtes.

L'illusion vient de l'esprit; elle sert d'aliment à notre âme; elle berce le cœur, et l'être qui la poursuit mérite bien autant d'égards que l'adorateur d'un cuisinier. Pourquoi donc ravaler l'âme au niveau des animaux, en disant qu'elle *se repaît?* Votre homme d'esprit mange bien, lui qui n'est qu'un glouton!

Est-ce à dire qu'il faille admettre que l'âme *mange* des illusions? Non vraiment; bien que cela fût, au fond, moins déplacé que le verbe *se repaître*. Mais *manger* est une expression trop matérielle encore, et l'on ne peut guère employer

décemment que : *se nourrir*, terme plus général, et qui n'emporte pas l'indication de la manière dont on se nourrit. Que la locution blâmée plus haut soit ou ne soit pas admise, peu importe : l'idée d'une âme qui *broute* offre une image inconvenante.

## XCIX.

## SUR LES LIEUX.

Quand une locution empruntée à quelque formulaire spécial, est désagréable ou dépourvue de précision, il est meilleur de ne l'accepter pas que de s'en servir. Qu'on nous dise, en rapportant les détails d'une affaire criminelle : « Monsieur le juge d'instruction *s'est rendu sur les lieux*, » nous serons forcés de trouver irréprochable un style pareil, puisqu'il est consacré.

Mais qu'un historien, qu'un conteur envoient *sur les lieux*, César, Vauban, Louis XIV, Araminthe, ou Tyrcis, ces auteurs seront répréhensibles.

D'abord, aller dans tel ou tel lieu, est une idée mal rendue par cette proposition : Aller — sur — des lieux. Pourquoi *sur?* Pourquoi le substantif au pluriel? De quels lieux parlez-vous?

Expressions vagues, incomplètes, et à propos desquelles on constaterait encore d'autres disgrâces que le lecteur sentira sans peine.

## C.

## PLURIELS FAISANT CONTRE-SENS.

Quelques auteurs modernes, parmi ceux qui ont fait une étude spéciale des formes bibliques, emploient fréquemment le pluriel pour le singulier. Ce procédé donne souvent au style de la grandeur, du mouvement. *Le souffle des tempêtes ; — braver les aquilons — la voix des peuples...*

Les Grecs pratiquaient ces façons de parler. Virgile en fut coutumier, et l'école actuelle a reçu de M. de Chateaubriand cette tradition des grands siècles de la littérature. Ce maître en a beaucoup usé, et s'il n'en abuse point, c'est que cette forme-là est en parfaite harmonie avec l'ensemble de sa manière.

Ses successeurs n'ont pas toujours le même avantage ; les rares écrivains qui ont, avant lui, mis en œuvre ces pluriels poétiques, ne le faisaient pas avec autant de bonheur. Le grand écueil à éviter, c'est de rendre le sens plus vague, et de fausser des images dont la justesse est subordonnée à l'emploi du singulier. Les exemples font mieux que toutes les théories du monde ; M. de Fontanes nous en fournit un dans ces vers :

« Platon assis *aux bords des mers,*
« Dans un style divin m'annonce un Dieu suprême. »

Ces pluriels n'ajoutent rien à l'expression, et

présentent une image peu raisonnable, celle de Platon, assis sur plusieurs rivages, et au bord de plusieurs mers. Il eût mieux valu dire : — Platon assis au bord de la mer. Ne sent-on pas que le lieu de la scène étant ainsi précisé l'imagination se fixe sur un point, se représente une grève, un rocher, un coin *quelconque* du monde, et voit avec lucidité le divin poëte qui médite, en contemplant l'azur de la mer d'Ionie? Si je dis, au contraire : — *aux bords des mers*, l'esprit promène sur cent rivages la figure de Platon, et ne sait où asseoir ce pauvre philosophe.

Voici donc du tumulte en la pensée d'un lecteur à qui l'on voulait offrir le tableau calme, rêveur, d'un poëte écrivant sur le rivage de la mer. Le style a nui à l'idée qu'il eût dû orner et soutenir.

CI.

## SEQUOR, SUM, — JE SUIS.

Voici une faute propre à rappeler l'anecdote de cet écolier qui se promenait dans une allée de jardin, derrière son pédagogue. — Comment traduirez-vous, demanda le maître à l'enfant qui le suivait, cette proposition : — *Je suis* un âne? — SEQUOR *asinum*, repartit l'espiègle.

Le précepteur dut conclure de la réplique,

qu'il est utile parfois d'éviter les mots qui font équivoque, et de se défier du verbe *je suis,* dans certaines phrases où le sens est tel que le lecteur a lieu d'hésiter entre le verbe *être* et le verbe *suivre.* M. de Fontanes n'était point ce précepteur-là, ce semble, et cette historiette lui était inconnue, sans quoi il n'eût pas écrit, dans ses vers à l'auteur d'Anacharsis :

« ..... Dans l'Élide emporté
« .....
« *Je suis* le vainqueur indompté
« Qui voit déjà Pindare entonnant son cantique. »

Rien n'avertit d'abord du sens véritable ; car la faute de grammaire que contiendrait le verbe *voir* à la troisième personne de l'indicatif, si *je suis* appartenait au verbe *être,* n'est pas un indice suffisant, puisque ce solécisme est loin d'être sans exemple.

Je ne sais trop si le besoin d'une rime permet qu'on dise *les cantiques* de Pindare.

## CII.

## DEMANDER DES EXCUSES.

C'est vouloir qu'une personne, par qui nous fûmes offensé, s'excuse de ses torts et les reconnaisse.

Si l'offenseur consent à en passer par là, *il*

*fait des* excuses, et n'*en demande* pas, par conséquent.

Chaque jour, toutefois, l'on entend dire : — Si je vous ai déplu, je vous *en demande* excuses. Ce sont gens mal appris, dira-t-on, qui s'expriment de la sorte. — Pas si mal appris qu'on pourrait le croire, puisque l'illustre auteur de *Moïse* n'a pas craint de mettre dans la Préface de cette tragédie :

« Les trois unités sont observées; toutes les entrées et les sorties motivées; enfin, c'est un ouvrage strictement classique. L'auteur *en demande* de grandes excuses. »

### CIII.

### PLUS, devant un adjectif,

Lorsque le sens n'indique aucune comparaison.

C'est un latinisme qui n'a pu s'enraciner dans notre langue. Le seizième siècle en usait fréquemment; Malherbe, et Corneille même, l'emploient quelquefois, mais surtout le premier. Cette locution répond à ces comparatifs que les Romains admettaient dans la poésie, au lieu du degré positif :

« *Candidior* postquam tondenti barba cadebat. »
(Virg. *Egl.* 1.)

Chénier a appris à nos poëtes actuels cet usage

du mot *plus*, dont s'est servi M. Al. Dumas dans le prologue de Christine.

« Combien de fois, Steinberg, tourné vers le midi,
« Lorsqu'un souffle *plus doux* passait sur la falaise... »

M. Sainte-Beuve l'emploie avec prédilection :

« Elle était douce, bonne, avec un front *plus triste*.... »

Mais si nous osons blâmer ce dernier poëte, à raison de l'abus qu'il fait de cette manière de dire, nous n'oserons condamner sans merci une tournure qui donne souvent à la pensée un tour aimable et délicat. Ces comparaisons, dont on jette l'idée au fond de l'esprit, ont parfois une grâce, une harmonie aussi douce en français qu'en latin. Mais comme ce genre de hardiesse n'est pas bien accepté, il est bon d'en être sobre, et de n'en user qu'aux endroits où il offre assez d'attraits pour désarmer la critique.

## CIV.

## AISÉ, MALAISÉ.

Ce que, du temps d'Horace, on appelait *aurea mediocritas*, a reçu chez nous le nom d'*aisance*. Par extension, nous qualifions parfois, dans le discours familier, les personnes qui sont à leur aise, de personnes *aisées*. Cette locution, toute vieille qu'elle est, n'est pas bonne; autant vau-

drait : des gens *médiocres,* pour des gens dans la médiocrité.

On dit aussi *malaisé,* synonyme de : *qui est dans la gêne.* Cette façon de parler est pire que l'autre, parce qu'elle peut faire équivoque, *malaisé* étant souvent pris comme équivalent de *difficultueux*, de *pointilleux*, de *susceptible.*

Quoi qu'il en soit, cet emploi des deux adjectifs a vieilli, et l'on est choqué si l'on rencontre dans les livres des phrases telles que : « Quoiqu'il y ait une loi formelle, les auteurs sont *aisés ;* ils peuvent bien attendre....., etc.

« Les gens de lettres sont presque tous *malaisés*, mais fiers..... »

Ces deux exemples sont tirés d'une pétition de Beaumarchais à l'Assemblée nationale. La gravité du sujet, la qualité de ceux à qui s'adresse la requête, font ressortir la trivialité de ces expressions.

Tout vocable d'un sens louche et incertain paraît bas dans le discours soutenu.

## CV.

## ÉPITHÈTES FADES.

C'est dans les vers surtout qu'elles abondent. Rien ne rend le discours plus monotone, rien n'aplatit davantage la pointe de l'esprit, et ne

marque mieux, dans un écrivain, le défaut d'originalité. Aussi les époques les plus fécondes en fades épithètes sont-elles d'ordinaire celles où les lettres faiblissent et se traînent dans l'imitation. Le siècle de Louis XV, et le temps plus récent de l'empire, fournissent la preuve de notre assertion. L'exemple avait été donné sous le règne précédent par quelques auteurs, si souvent dignes d'être imités, qu'on s'est mépris sur certains de leurs défauts; erreur qui paraîtra bien excusable, quand nous aurons nommé Bossuet, et Racine, et Quinault, trop dédaigné par l'auteur de l'*Art poétique* qui, lui, ne s'est pas heurté contre cet écueil. On y est entraîné par la manie des périodes arrondies et sonores, et par une trop grande préoccupation de *la phrase*.

Démontrons par un exemple ce que nous entendons par *épithètes fades*. Dans l'idylle de *l'Aveugle*, A. Chénier, qui vient de qualifier Homère de « *sage magnanime*, » l'intitule plus loin : « *harmonieux vieillard.* »

D'abord, un vieillard n'est pas plus *harmonieux*, parce qu'il fait des vers et les chante, qu'un calculateur n'est *nombreux* parce qu'il a la science des nombres, et c'est comme si l'on disait à un vieil architecte : « — Vieillard *architectural.* » Mais ce point n'est pas celui qui nous occupe.

Racine, dans ses *odes*, joint à ses épithètes oiseuses (il y en a presque autant que de vers) beaucoup d'*épithètes fades*.

« Je vois ce cloître *vénérable*,
« Ces *beaux* lieux du ciel bien AIMÉS
« Qui de cent temples *animés*
« Cachent la richesse *adorable*. »

Les trois premiers adjectifs sont oiseux; le dernier est fade.

« Je vois les fruitiers innombrables,
. . . . . .
« Tantôt ombrager les sentiers
« De leurs richesses *agréables*. »

Et ailleurs :

« Que c'est une chose *charmante*
« De voir cet étang *gracieux*
« Où, comme en un lit *précieux*,
« L'onde est toujours *calme* et *dormante*... »

. . . . . .
. . . . . .
. . . . . .
« Mon Dieu, que ces plaines *charmantes*,
« Ces *grands* prés, si *beaux* et si *verts*,
« Nous présentent d'appas *divers*
« Parmi leurs richesses *brillantes!*
« Ce *doux* air, ces *vives* odeurs, etc.... »

Une réunion d'épithètes oiseuses constitue fort bien, comme on le voit, un ensemble assez insipide.

« C'est là qu'on entend le murmure
« De ces *agréables* ruisseaux, etc....

« ..... on voit les génisses
« .....
« Témoigner leurs *chastes* délices.

Quoi de plus fade, quand on décrit des génisses au milieu d'un pâturage, que de faire valoir leur chasteté comme une beauté rustique.

« Quelles richesses *admirables*
« N'ont point ces nageurs *marquetés*,
« Ces poissons aux dos *argentés*
« Sur leurs écailles AGRÉABLES !

Qu'il se faut défier de ces épithètes au sens large et presque illimité ! *agréable*, *admirable*, *magnifique*, *superbe*, *magnanime*, *charmant*, *adorable*....., etc. Ces mots, qu'on devrait rarement écrire, ont terni bien des vers. Choisissez des verbes énergiques, des substantifs justes, et jamais vous n'aurez besoin de vernir votre discours avec cette glu reluisante des épithètes. Despréaux en était ménager, lui si fort et si incisif. Il n'en avait pas besoin pour peindre ses portraits et pour accuser les fonds du tableau. Voltaire s'est gardé d'émousser le trait de ses jolis contes avec des épithètes superflues.

Laissons donc aux prédicateurs de village ces formules de l'enthousiasme à froid.

## CVI.

## EN TRAIN DE.

*Être en train* est une manière de parler fort convenable. — Quand il est *en train*, rien ne l'arrête.

*Être en train de...*, pour signifier *être occupé à...*, est une locution empruntée aux revendeuses de légumes des halles et aux paysans du pays de Chartres.

Cet arrêt, toutefois, respecte deux exceptions : *être en train de rire*, *être en train de se ruiner*. L'usage l'a voulu de la sorte.

Mais, pour *en train de causer, en train de se promener, de faire des visites....*, etc., ce sont de pitoyables expressions, encore que l'Académie les ait consacrées dans les deux dernières éditions de son Dictionnaire.

L'expression devient grotesque, quand elle a rapport à un nom de chose inanimée; il faut alors la laisser aux cuisinières, qui disent : — Mon pot *est en train d'écumer*, et se garder de répéter d'après elles, et avec l'auteur de la Préface des Œuvres d'Aloysius Bertrand : « .... Une moulure enjolivée et savante, destinée à une cathédrale qui était *en train de s'élever*. »

Cette locution choque les provinciaux autant

que les idiotismes de l'Auvergne ou de la Comté choquent les oreilles parisiennes.

## CVII.

## MATIÈRE, — MATIÈRES.

Quand ce mot est employé comme équivalent de *prétexte*, de *cause*, d'*occasion*, il ne reçoit jamais l'article; l'Académie nous l'enseigne. Ce qu'elle oublie de mentionner, c'est qu'en ces sortes de circonstances, le mot *matière* ne peut être mis au pluriel. Dès qu'on perd de vue cette règle, on le replace dans sa valeur propre, ce qui rend alors son usage singulier, dans cette occasion. Racine s'est mépris à ce sujet d'une manière fâcheuse; Thésée regrettant son fils, dit à Phèdre :

« Son trépas à mes pleurs offre assez *de matières*,
« Sans que j'aille chercher d'odieuses lumières. »

— Offre assez de *matériaux*, ou de *matières premières*, ne serait pas beaucoup plus incorrect.

## CVIII.

## ASSIGNER.

Il est douteux que l'abbé Barthélemy ait parlé correctement, lorsqu'il a dit dans l'Introduction au *Voyage de la Grèce* : « De là les règlements

par lesquels Solon *assigne* l'infamie et l'oisiveté....., etc.

On *assigne* un rôle, un emploi, une prérogative à quelqu'un; cela signifie qu'on l'investit, qu'on le pourvoit d'une attribution dont il n'était pas en possession auparavant. Mais l'*infamie* n'est pas chose qui se répartisse et se donne. Ce présent serait fort vilain, d'abord; puis, il n'est pas exact qu'on puisse *assigner* l'infamie; car on ne saurait rendre infâme, en la signalant comme telle, une honnête personne. L'infamie est une souillure dont on se flétrit soi-même, qu'on s'*assigne* à soi-même, et une fois ce déshonneur encouru, il ne dépend plus d'autrui de vous *assigner* ou de ne vous assigner pas un rôle honteux, devenu votre partage. On note quelqu'un d'infamie; mais on *n'assigne pas*, ce semble, *l'infamie* à quelqu'un; car cette expression emporte l'idée que l'être flétri de la sorte ne serait pas infâme sans cette *assignation*, sans cette sorte d'investiture bénévole.

## CIX.

## NÉOLOGISMES

### DE LA FIN DU DIX-HUITIÈME SIÈCLE.

On s'est plaint dans tous les temps de l'abus

de la néologie. Bien des personnes pensent que notre siècle, sous ce rapport, surpasse en fantaisies, en *libéralisme*, les époques antérieures. Il n'en est rien. Les écrivains *philosophico-politiques*, par qui fut préparée la révolution française, ont porté sur cette matière l'indépendance jusqu'à la folie.

Parmi les philologues, il en est qui désapprouvent d'une manière absolue toute création de mots. Les opinions absolues rencontrent rarement la vérité.

D'autres, et ceux-ci obtiennent plus de créance dans le public, s'imaginent que tout vocable de fabrique *enrichit* la langue, et que, par conséquent, on doit honneur et encouragement à cette industrie.

Il faut s'entendre sur la valeur de ces présents. Que l'on jette une piastre dans le coffre-fort d'un homme, on l'enrichit à coup sûr, mais si c'est un caillou qu'on y lance, le résultat est bien différent. Tous ces mots fabriqués ne sont pas d'or, et la plupart sont dus à des gens trop pauvres en fait de linguistique, pour qu'ils puissent faire l'aumône à la langue de Corneille, de Pascal, de Bossuet, de Racine, de Chateaubriand, de Victor Hugo et de Lamartine.

Il est dangereux de donner son approbation aux néologues. Les idées nouvelles qu'ils pré-

tendent ne pouvoir émettre avec les ressources ordinaires, sont, la plupart du temps, des rêveries réchauffées. Souvent aussi leur embarras provient de ce qu'ils ignorent leur métier, de ce qu'ils ne connaissent pas un assez grand nombre de vocables, et ne savent point appliquer, ou grouper à propos ceux qui sont à leur disposition.

La néologie, toutefois, ne peut être totalement proscrite sans inconséquence, et sans qu'on se mette en contradiction avec les lois éternelles de mouvement qui régissent toutes les institutions humaines. Nous admettons quelques mots produits par des néologues modernes. La multitude les impose, et l'usage les consacre.

Mais ce que nul n'a le droit d'oser, c'est de se constituer néologue; c'est de présenter d'autorité des vocables à l'admiration du public, et de prétendre les lui faire agréer.

Le temps et la coutume sont ici juges souverains et sans appel.

A l'âge où la littérature française est aujourd'hui parvenue, il doit être possible à l'écrivain de peindre toutes les nuances de sa pensée sans sortir du vocabulaire consacré. Le langage qui convient au siècle présent, à ses institutions renouvelées, aux transformations de sa littérature, doit être formé. Le nouveau régime est quadra-

génaire. A cet âge, on ne balbutie plus; on sait le nom des choses.

On prouverait peut-être que depuis cent ans il n'a pas paru dans le domaine de la poésie, de l'histoire et de la philosophie, une idée que l'on n'aurait pu énoncer avec la langue de Pascal et de Boileau. Les peintres ne sentent pas le besoin de compliquer de plus en plus tous les tons de leur palette. Ce qui suffisait à Titien, à Rubens, à Rembrandt, à Claude le Lorrain, nous paraît suffisant pour leurs héritiers. L'abus des petits moyens ne caractérise pas le grand artiste.

Voltaire, l'écrivain national par excellence du siècle passé (le siècle *français* par excellence, en ce qui concerne le tour et le mode d'expression de l'esprit), Voltaire a inventé quelques mots, assez mauvais pour la plupart. (Il n'en a survécu que le cinquième, ou environ.) Croit-on que ces fantaisies ont beaucoup contribué à sa gloire? Dira-t-on que ce talent si fin, que cet artiste si adroit n'aurait pu faire entendre tout ce qu'il a écrit sans l'aide de quinze ou vingt vocables qu'il s'avisa de composer!

S'il en était ainsi, les auteurs les plus admirés, les plus grands penseurs, les maîtres les plus célèbres, seraient les néologues les plus féconds. L'expérience démontre, au contraire, que les

talents de second ordre sont ceux qui cherchent le plus les termes nouveaux.

Molière, Racine, Bossuet, Boileau, madame de la Fayette, le père Bouhours, Pascal, madame de Sévigné, Descartes, n'affectèrent point de donner dans cette manie. Scudéry, Chapelain, Benserade, La Calprenède, l'abbé de Saint-Pierre, donnèrent davantage dans la néologie. Plus tard, Linguet, Duclos, Mercier, Rétif, Mirabeau, furent plus intrépides néologues que Rousseau, que Voltaire, que Chénier. Beaumarchais corrompit la langue à laquelle Molière et Regnard n'avaient pas attenté. Enfin, de nos jours, d'où sont venus les néologismes? des journaux, des avocats, des gens de la politique, des hommes à système, des économistes et des savants. Les moindres publicistes, les plus minces orateurs ne sauraient rien développer sans créer des mots, tandis que de vrais écrivains, tels que Chateaubriand, Lamennais, Villemain, Guizot, Lamartine, Ch. Nodier, A. de Musset, Mérimée, etc., s'abstiennent sans peine de donner dans ce travers. Victor Hugo, ce génie si indépendant, si profondément original, est loin, dans le cours de sa carrière poétique, d'avoir fabriqué autant de vocables que le plus infime des rédacteurs du *Constitutionnel* ou du *Moniteur Parisien*.

Certains romanciers affirment qu'ils ne sau-

raient découvrir les replis les plus cachés de l'âme, et analyser à fond le cœur humain, sans que de nouveaux mots signalassent leurs découvertes nouvelles. Chose toute neuve, en effet, que l'observation et l'analyse minutieuse du cœur.....

Qu'ils dépassent, en ce genre, Montaigne, Labruyère, madame de Sévigné, et les croyant sur parole, ou plutôt sur leurs œuvres, nous admettrons *les moyens* en admirant *la fin !*

Voici quelques néologismes du dix-huitième siècle, signés de noms célèbres. Ils feront voir quel est le sort ordinaire de ces inventions ; ils montreront jusqu'à quel point les objets de mode, quand la mode est passée et qu'ils ont vieilli, sont ridicules et grimaçants. L'aspect de ces squelettes est bien propre, ce me semble, à humilier les superbes et à mettre chacun en défiance de ces fausses beautés que le temps défigure avec tant de cruauté, de ces prétendus diamants qu'un peu d'années réduisent en charbon.

Observons en passant que les noms dont ces mots sont signés ne sont pas toujours ceux des inventeurs, bien souvent obscurs, mais les noms des auteurs connus qui ont accrédité et propagé cette semence. Néanmoins, nous avons, autant que possible, remonté aux sources premières, en nous aidant beaucoup de la lecture de l'auteur du *Tableau de Paris*, qui admirait et pré-

connaît sincèrement tout ce que nous allons exhumer, et bien d'autres folies encore.

Abéquiter — s'enfuir à cheval (L. Verdure).
Absconder (Mercier).
Académifié (Linguet).
Acertainer (Rétif).
Agreux — riche en terres — (L. Verdure).
Ahaler, pousser son haleine (Domergue).
Adminicules, — petits secours — (Mercier).
Admiromane (Rétif).
Affaméité (L. Verdure)
Afférocé (N.).
Affichiste (Mercier).
Aginer, — se donner du mouvement. — (Journ. de la Langue française).
Agrémenter (1) (Rétif).
Ajouré (Rétif).
Ajoutation (Mercier).
Allanguissement (J. J. Rousseau).
Amatrice (J. J. Rousseau, et Linguet).
Amertumer, — verbe — (Mercier).
Anglomaniaque (Linguet).
Anguillomeux (2), — homme souple, rusé.
Apâter, — tendre un appât — (Journalisme de 1793).
Apocryphité (Volney).
Apostoliser (Borel).
Apothéoser (3) (Mercier).
Apté (Mirabeau).
Aranéeux, — couvert de toiles d'araignée — (Domergue).
Arbustif, — qui croît le long des arbres — (Domergue).
Armenteux, — riche en troupeaux — (Domergue).
Artilleuse, — femme usant d'artifices — (Borel).
Autocratrice (Voltaire).
Avicide, — tueur d'oiseaux — (de Piis).

Baser (Mercier).
Batailleux (J. J. Rousseau).
Berneur (Voltaire).
Brochurier (Linguet).
Brûlable (Voltaire).
Brûlerie (J. J. Rousseau).
Brutification (Mercier).
Brutifier, — abrutir — (Mercier).
Butorderie (Voltaire).

(1) Voici la phrase : « Si Voltaire fût né en Bourgogne, au lieu de naître à Paris, il aurait, toutes choses d'ailleurs égales, surpassé Homère, Virgile, le Tasse, etc.. Son unique défaut est d'être né Parisien : c'est ce qui l'a *frivolisé*, *agrémenté*, *superficiellisé*. »

(2) C'est pour l'appliquer à ce pauvre M. de la Fayette qu'on a inventé ce mot en 1791.

(3) « L'auteur de la Pucelle *apothéosé*. »

Cajolable (J. J. Rousseau).
Calcable (homme),—à mettre dehors à coups de pied (Mercier).
Calomniographe (Voltaire).
Caméléoniser (de Piis).
Canore (Linguet).
Carnivorité (Rétif).
Cautuleux (Mirabeau).
Cavillations, — subtilités — (Camille Desmoulins).
Comédisme (Rétif).
Couronnable (Linguet).
Critiqueur (Mercier).

Débarbariser (Voltaire).
Décideur (Voltaire).
Découvreur (Voltaire et Linguet).
Démarquiser (1), (la révolution française).
Déménagement (2), — remplaçant le substantif *mort* — (Mercier).
Démonétisation (Paganel).
Démonnayage (Anacharsis Cloots).
Dépaterniser (L***).
Dépersécuter (Voltaire).
Déplaisance (Dorat).
Déploration (Thomas).
Dépostérisé (Paganel).
Déprêtriser (se), (Journaux de 93).
Déprisonner (Thermidor).
Désaffamer (La Harpe).
Désaffectionner (se), (la Harpe).
Désamphitryonner (Camille Desmoulins).
Désceptrer (Théo. Mandar).
Déshumanisé (Saint-Évremond, et Cérutti).
Désinconvénienter (Bergier, *Apologie de la Religion*).
Déthiarer (Voltaire).
Détrôneur (Mercier).
Dévoreur (J. J. Rousseau).
Disputoison, — dispute d'oisons, de sots — (Mercier).
Dissentieux (Delacroix).
Doctoresse (J. J. Rousseau).
Douteur (Voltaire).

Embûchement (Borel).
Emphilosophié (Linguet).
Encagé (Linguet).
Encyclopédisme (Linguet).
Énergiser (Rétif).
Enfermeur (Linguet).

(1) Les mots sont, en quelque sorte, la formule algébrique des idées d'une époque. Il est curieux d'énumérer la quantité de vocables que l'on composa dans ces jours de *démolition*, de *dévastation*, de *destruction*, à l'aide de la particule *dé*, qui joua à peu près partout le même rôle que dans ces trois mots. Rien ne prouve mieux l'absence de toute doctrine, de toute pensée conservatrice, parmi les philosophes et les politiques d'alors. Cette remarque n'est pas une subtilité, attendu que l'invention des mots marque, plus sûrement que toute autre chose, la tendance générale des esprits et la préoccupation habituelle des écrivains.

(2) Curieux monument du déisme philosophique et sentimental de 94. Voici ce que propose gravement Mercier : «... Comme ce mot ignoble, *mort*, n'a point de sens, et « qu'il est à effacer du vocabulaire de l'adorateur de l'Être suprême, je voudrais " qu'on y substituât le terme *constant*, *heureux et simple* de DÉMÉNAGEMENT. "

Enharmonique (Diderot).
Entortillage (Mirabeau).
Éversif (Rœderer).
Évertir (Mercier).
Exagératrice (Chamfort).
Exileur (Linguet).
Exorable (Montesquieu, et Mirabeau).
Exorbiter (Rétif).

Famosité, } (journaux de la révolution).
Fanfarer, }
Fanger, — souiller — (Rétif).
Fatuisme (Voltaire).
Filialité (Roucher).
Floricide (de Piis).
Forcener (se), (Fénelon).
Fourber (Rétif).
Frivoliser (Rétif).
Fugacité (Lequinio).
Furace, — enclin au vol — (Camille Desmoulins).

Gaudrioliste, }
Gazouillis, } (Rétif).
Géantisme, }
Gémisseur, }
Gouvernemental (Mercier).
Grandiloque, — diseur de grands mots — (Mercier).
Guenilleux (Diderot).

Hargnerie (J. J. Rousseau).
Herbageux (Volney).
Histrionique (Voltaire).
Histrionisme (Rétif).
Histrionner (Mercier).
Horloger sa vie, — régulariser l'emploi de ses heures — (Mercier).
Humoristique (Cramer).

Idéaliser (Villeterque).
Imagé (style), (Mercier).
Imboire (s'), (Bonneville, et J. J. Rousseau).
Impaternel (Paganel).
Impossibilisé (Guinan).
Impressionner (Rétif).
Incalculé (Daunou).
Inajournable (*Idem*).
Inamusable (Dorat).
Inapte (Volney).
Inassorti (La Harpe).
Inassoupi (*Idem*).
Inattenté (*Idem*).
Inabondance, }
Inabordé, } (fabriqués ou préconisés par la Harpe).
Inabstinence, }
Inacheté, }
Inamusant (1), }
Incérémonieux (Mercier).
Incogitant (*Idem*).
Inconvénienter (Rétif).
Indéfendu (Élie de Beaumont).
Indépendantisme (Mercier).

(1) On peut, à propos des mots composés de *im*, de *in* privatifs, faire une réflexion analogue à celle que nous ont inspirée les mots qui commencent par *dé*. Seulement on observera que la particule négative *in* plaisait davantage aux litterateurs; *dé*, aux gens d'action et de mouvement. Les premiers ayant plus d'influence sur notre langue, il en a résulté, comme on le verra dans le tableau des néologismes qui se sont naturalisés chez nous, que le nombre des mots composés avec *in* est plus considérable que celui des vocables formés avec *dé*.

Indéracinable (la Vallée).
Indescriptible (Ramond).
Indevinable (Chamfort).
Inéluctable (Cam. Desmoulins).
Infatuation (Turgot).
Infélicible (Rétif).
Influencer (Delolme).
Infranchissable (Daunou).
Infrangible (journaux de l'an VII).
Ingammable (Domergue).
Ingénéreux (le Tourneur).
Ingouvernable (P. Manuel).
Ingravissable (la Vallée)
Injouable (Voltaire).
Innavigable (Saint-Hyacinthe).
Innocenter (Rétif).
Inquisitorié (Linguet).
Inreçu (Mercier).
Insagesse (*Idem*).
Insecouable (Voltaire).
Insensibiliser (Moussard).
Insipider (Rétif).
Insolenter (Mercier).
Instruisable (J. J. Rousseau, *Émile*).
Insuccès (Barère).
Internissable (*Idem*).
Interpellateur (Mirabeau).
Interrogat (Mirabeau).
Intronisé (Bonneville).
Introuvé (la Harpe).
Inutiliser quelqu'un (révolution française).
Invendu (Voltaire).
Irascibilité (Mirabeau).
Irréméable (Leclerc).
Irréconcilié (la Harpe).
Irréparé. (*Idem*).
Irrespecté. (*Idem*).
Irrévoqué. (*Idem*).

Jargonner (Mirabeau).
Juconde (F. N. Parent).
Juntocratie (Théophile Mandar, *des Insurrections*).

Légicide (Théophile Mandar).
Léoniser, — régner — (Théophile Mandar).
Livrier, — faiseur de livres (J. J. Rousseau)
Loisireux (Rétif).
Lourdise (J. J. Rousseau).
Lucifique, produisant la lumière, Lucifuge, Lucilance, clarté, Lucubrer, Ludifier, (F.N. Parent).

Mendicisme (Rétif).
Méplacé (la Harpe).
Mirifique (Voltaire).
Moutonnaille (P. F. Louis).
Musiquer (J. J. Rousseau).

Nobilité (Mercier).
Noireté (*Idem*).
Nuager (Rétif).
Nuisibilité (*Idem*).

Oborier (Rétif).
Oubliable (Mirabeau).

Pamphlétier (Voltaire).
Platise (J. J. Rousseau).
Préceptif (Lagrange).
Préception (*Idem*).
Préceptoriser (Diderot).
Prédilecter (Moussard).
Préjugiste (N.).
Procrastiner, — remettre au lendemain (Mercier).
Proscripteur (Raynal).

Quatre-vingt-neuviste (Bonneville).
Querelleux (Helvétius).

Régénérescence (États généraux).
Relateur (Fénelon).
Républicaniser (Bonneville).
Républicide (Moussard).
Républicole (style officiel du Directoire).

Sacerdocratie (Deroy, curé de St-Laurent, à Paris).
Sacerdotage (de Piis).
Sapide (Saint-Lambert).
Savanture (Guinan).
Scélératisme (Diderot).
Ségrégativement (J. J. Rousseau).
Sérieuser (Rétif).
Soléciser (Diderot).
Sombreté (Rétif).
Soporeux (Mercier).
Spectaculeux (Rétif).
Sublimiser (Lamarre).
Superstitionner (Rétif).
Synonymique (Talleyrand).

Tantalisé (être), (Mirabeau).
Théophage (Mercier).
Théophilanthrope (Mercier).
Tourmenteur (l'abbé Prévôt).
Transmissibilité (Camille Desmoulins).
Tumultuaire (Delolme).
Tyranneau (Grégoire).
Tyranniste (Camille Desmoulins).

Uberté (Mercier).
Uniformer (Grégoire).
Universaliser (*Idem*).

Vagir (Franck).
Vastitude (Le Tourneur).
Velcherie (Voltaire)
Verbiageur (Mercier).
Vineau, — vin mêlé d'eau — (Mercier).

On pourrait tripler cette liste, la décupler même, si les morts laissaient des traces moins difficiles à retrouver. Nous avons glané dans cette fourmilière, et nous offrons seulement ce

qui, dans une courte vie lexicologique, a pu acquérir faveur et publicité. Une grande partie de l'histoire philosophique de la révolution est indiquée là, bien que nous ayons supprimé, comme superflue, la liste des *gros mots* révolutionnaires qui se trouve à la fin du Dictionnaire (édition de 1798).

A la suite du tableau des mots tombés dans l'oubli, il est aussi juste qu'utile de donner une liste des principaux néologismes devenus français. Le nombre en est bien moindre, comme on le verra; plusieurs d'entre eux ne sont même pas encore acceptés par les écrivains délicats. On observera, en comparant les deux listes, que les mots qui ont survécu, sont ceux-là précisément que la mode n'a pas imposés, et qui se sont introduits peu à peu. Les autres ont obtenu des succès plus rapides; la passion du jour les avait fait naître; ils ont duré ce que durent les passions.

Agglomération (Volney).
Agitateur (Mailhe).
Alarmistes (clubs révolutionnaires).
Amovibilité (Mirabeau).
Appéter (*Idem*).
Atonie (Rétif).
Avachi, un naturel (Rétif).

Bénéficier, verbe (Nicole, — dix-septième siècle).
Bienfaisance (l'abbé de St-Pierre).
Blémir (Mercier).
Boutiquier (Mirabeau).

Camaraderie (Chamfort).
Caquetage (Linguet).
Causerie (Condorcet).
Centraliser (Grégoire).

Chaleureux (Cerutti).
Conflagration (Mirabeau, d'après les orateurs de l'Église).

Cuirasser (se), (Linguet).
Cupide (Rœderer).

Désaccorder (se), (Helvétius).
Désenchanté (le Tourneur)
Désorganiser (Boulay de la Meurthe).
Diffusion (Mirabeau).

Dissemblable (le P. Lemoine).
Dominatrice (Garat et Rœderer).
Dramatiser (Mercier).
Dramaturge (1769).

Effacer (s'), (Mirabeau).
Égaliser (Linguet).
Endolori (J. J. Rousseau).
Entregent (*Idem*).
Euphonie (Mercier, *à ce qu'il dit*).

Expatriation (*Idem*).
Explorateur (Théophile Mandar).
Extradation (révolution française).
Exubérance (J. J. Rousseau).

Fadasse (Mercier).
Faiseur (gouvernement représentatif (1).
Fluctuer (Piis, traduction de *la Jérusalem*).

Francisé (la Harpe).
Fractionner (Grégoire).
Fréquence (Mercier).

Grandiose (Villeterque).

Haineux (J. J. Rousseau) (2).
Harmoniser (contemporain de Rousseau).

Hâtif (Raynal).
Hideur (Rétif).

Imminence (Napoléon Bonaparte).
Immobiliser (Paul Capon).
Incendiaire, au figuré (Convention nationale).
Incohérent (Talleyrand).
Inconsistance (la Harpe).
Inconsolé (*Idem*).
Inédit (Moussard).
Infaisable (Voltaire).

Infécondité (Rétif).
Infertile (Raynal).
Inhabileté (la Harpe).
Inoffensif (Louvet).
Insalubrité (Legouvé).
Insolite (Picqué).
Instable (La Harpe).
Investigation (J. J. Rousseau).

(1) Je ne sais s'il est nécessaire de faire remarquer que nous attribuons certains mots, déjà existants, à ceux qui, les premiers, les employèrent dans une acception nouvelle.

(2) Ce mot était jusqu'à lui très-peu usité.

Jalouser (se), (Duclos).
Jambé, bien jambé (Linguet).

Machiavélisme (Boulay de la Meurthe).
Machinateur (Bonneville).
Marasme (Mirabeau).

Neigeux, (Volney).

Obligeance (ministère Calonne).
Obtuse, idée (Grégoire).

Patauger (Voltaire).
Populariser (se), (Bonneville).

Regrettable (J. J. Rousseau).
Réorganisation (Linguet).

Salarié (Mirabeau).
Scinder (Mirabeau, 1791).
Sensiblerie (Mercier).
Sinueux (Volney).
Spoliateur (Napoléon Bonaparte, au retour d'Égypte (1).

Taré (homme) (Mirabeau).
Torpeur (Lagrange).

Vagissement (Voltaire).

Juguler (1769).

Mémorieux (repris dans Montaigne par quelques auteurs).
Moraliser (Lamothe).

Ombreux (Roucher).

Prolétaire (admis vers 1790).
Prosélytisme (Mirabeau).

Responsabilité (Alex. Bacher).
Romantique, site (J. J. Rousseau).

Stéréotype, stéréotyper (Firmin Didot).
Stipendier (Mirabeau).
Subversif (Billecoq).
Surhumain (Mirabeau).

Tragédien (Voltaire).

Vociférer (Convention nationale).

(1) Ce mot est ainsi expliqué dans le dictionnaire de Boiste, qui, comme l'on sait, cite à la suite des vocables, les principaux auteurs qui les ont employés : « SPOLIA-« TEUR, — celui qui pille, — qui vole (Napoléon). » Cette rédaction donna lieu à une méprise assez désagréable pour le philologue. Un jour, deux gendarmes se présentent chez lui, l'arrêtent, et le conduisent chez le ministre de la police. Là, le pauvre homme, fort durement accueilli, se voit accusé d'outrages envers la personne de l'empereur. En vain il dément le fait; en vain il proteste de son innocence, Foucher s'obstine à l'envoyer en prison. Ce n'est qu'après des transes mortelles et une série de quiproquos plus ou moins burlesques, que Boiste devinant le prétexte de son arrestation, parvint à faire entendre au ministre, qui toujours lui imposait silence, que le dictionnaire attribuait seulement à Sa Majesté l'invention d'un adjectif, et non la qualité peu flatteuse inhérente à ce mot.

Un peu honteux de son zèle maladroit, Foucher relâcha l'honnête criminel, qui en fut quitte pour la peur. Le ministre ne s'en tira pas à si bon marché, et les rieurs ne furent pas pour lui.

La lecture de ces deux tableaux, tout incomplets qu'ils sont, suppléera facilement, pour le lecteur, aux diverses observations, aux études successives dont un certain nombre de ces néologismes auraient pu devenir l'objet dans une série d'articles.

## CX.

## CHICANER.

« En s'occupant, vingt années encore après *les Provinciales*, *à chicaner* subtilement le style de Pascal, les jésuites apprenaient à bien écrire. »

(*Dict. de l'Acad.*, édit. de 1835, Préface.)

Dans une Préface où l'auteur s'élève constamment aux généralités, et à laquelle le titre de Discours conviendrait à merveille, le mot *chicaner* semble un peu mesquin; il est doublement déplacé dans la phrase qui nous le présente. En effet, la chicane n'est pas une école d'éloquence, et ce n'est pas en *chicanant*, c'est en analysant, c'est en décomposant, en commentant, en discutant, que l'on apprend à écrire.

*Chicaner le style* est d'une correction douteuse. Ce verbe est neutre de sa nature, et quand on l'emploie activement, il ne régit en général que des noms de personnes. On *chicane* quelqu'un, on ne *chicane* pas quelque chose. L'usage, tou-

tefois, a établi deux exceptions relatives à des locutions consacrées en termes de guerre et de marine : — *chicaner le terrain, chicaner le vent.*

Quant à *chicaner sa vie,* admis aussi par l'Académie, pour indiquer qu'un accusé se défend avec opiniâtreté, cette locution est mauvaise et hors d'usage. L'homme qui défend son honneur ou sa vie ne peut être qualifié de *chicaneur,* et il serait cruel autant que bizarre de dire à un homme qui emploie toutes les ressources du raisonnement à éviter qu'on lui tranche la tête : Vous faites de la *chicane.*

*Chicaner sa vie,* quand l'expression est prise avec toute sa valeur réelle, est d'un comique odieux.

## CXI.

## PROGRESSER.

On a trop abusé, depuis quelques années, du mot *progrès*, pour ne pas en venir à faire le verbe *progresser.* Le progrès, si souvent mensonger, a dans cette circonstance, un barbarisme pour symbole. Les philosophes ont offert ce verbe aux politiques ; les économistes se sont hâtés de le ramasser; ce que voyant, les *humanitaires* de tout genre l'ont adopté, et le cultivent avec amour. C'est un méchant mot qu'il faut laisser en cette bonne compagnie.

## CXII.

## COURSIERS DÉTELÉS.

Le *coursier* est un cheval de bataille, un cheval *de course*, mais non un cheval *de trait*. C'est la monture des héros, et l'on ne se représente pas, dans un tournoi ou dans un combat, des héros en carrosse. *Coursier* est du style poétique; *atteler, dételer,* sont des verbes qui n'ont rien par eux-mêmes de relevé. L'abbé Delille eut tort de qualifier de *coursiers* les chevaux de poste qui ramenèrent à Paris M. Necker; M. Necker n'eut jamais de *coursiers*. L'auteur ajoute encore à la bizarrerie de cette expression, en écrivant :

« Tout ce peuple qu'il vit *dételant ses coursiers*,
« S'atteler à son *char* couronné de lauriers. »

Le *char* était une désobligeante, ou une chaise de poste.

## CXIII.

## VÉHÉMENTEMENT SOUPÇONNÉ.

Locution hors d'usage, qui fut toujours hors du bon sens. Cet adverbe n'a jamais été usité qu'en style de procédure. Il est si mal construit, que l'Académie n'a pu le définir que par ces mots : *très-fort*. La suspicion, qui implique du doute, est plus ou moins *fondée*, plus ou moins

*vive*, à la rigueur; mais elle ne saurait être *véhémente*.

Enfin, cet adverbe est si pesant, si sourd, qu'il est disgracieux partout. Le substantif dont il est dérivé est généralement bon; il est surtout d'un effet excellent, quand il exprime la violence du vent qui souffle.

## CXIV.

## CLARIFIER.

C'est rendre claire une liqueur trouble. Ce verbe n'a pas d'acception figurée, et l'on commettrait une lourde faute, si l'on disait, comme le philosophe Jouffroy, « *clarifier* le sens d'une expression. »

## CXV.

## NULLEMENT.

Cet adverbe ne peut modifier les adjectifs, les participes et les verbes, que s'il est accompagné de la négative *ne*, et du verbe *être* ou du verbe *avoir*. Un grammairien qui donne cette règle à demi, a blâmé justement cette phrase de l'abbé Desfontaines : « Un savant, *nullement* versé dans les humanités latines et françaises, n'est qu'un pédant érudit. »

Ce grammairien observe, en outre, avec raison, que — *les humanités latines et françaises* n'est pas correct.

On signalera de même cette phrase d'un critique assez exact d'ordinaire : « Sans parler de West, de Gainsborough, de Barry, et d'autres artistes *nullement* méprisables. »

## CXVI.

## ANTÉCÉDENT, PRÉCÉDENT.

L'Académie admet ces mots comme substantifs. « On se sert de *précédents,* dit-elle, dans le langage des discussions politiques. » Condescendance barbare; funeste conséquence de l'invasion des faiseurs de lois dans le sein de l'Académie.

Dans les siècles antiques de la liberté, alors qu'à la tribune d'Athènes, que sur le forum romain retentissaient les voix des Démosthène, des Cicéron, l'on eût rendu le monde bien étonné, en lui apprenant que certains mots étaient bons pour les orateurs et ne valaient rien pour le reste de la nation. Eh quoi! l'Académie assigne aux maîtres de l'art oratoire des termes que la littérature dédaigne! N'était-ce point le cas de raisonner tout au rebours, d'interdire ces méchantes expressions à la littérature, et PLUS EXPRESSÉMENT ENCORE à la Tribune, où se traitent les plus hautes, les plus nobles questions, celles qui décident de la destinée des peuples?

Comment un corps établi pour émonder le langage, pour le purger de toute locution para-

site, a-t-il pu sanctionner (*sanctionner,* autre création révolutionnaire) une locution aussi barbare que celle-ci : les *antécédents* d'un homme, les *précédents* d'un accusé? Si ces *antécédents*, si ces *précédents* ne sont point les tantes, les aïeux ou les grands-cousins de cet homme, de cet accusé, ces mots n'ont qu'une valeur problématique. Selon les lois de l'analogie, le *précédent* de quelqu'un, c'est la personne qui *précède* cette personne. Les *antécédents* sont *ceux qui marchent avant.*

Mais voici bien une autre affaire : — *les antécédents* d'un homme sont certaines périodes de la vie de cet homme, mises en rapport de comparaison avec d'autres circonstances de sa vie. On ne concevrait rien de pire, si ce mot n'avait reçu une extension qui en fait presque un logogriphe. On dit : — Il manque d'*antécédents*, — les *précédents* sont rares..... Et cela signifie : — qu'une personne n'a pas trouvé assez souvent l'occasion de témoigner d'un genre de mérite quelconque, pour qu'on demeure convaincu de sa supériorité, en ce qui concerne ce genre de mérite.

Il est difficile de rien inventer d'aussi complétement ridicule.

CXVII.

## A L'ENDROIT DE.

Le règne de cette locution remonte au temps des derniers Valois. Tombée en désuétude sous Louis XIII, elle fut enfin condamnée par Vaugelas. « *Ces façons de parler,* dit-il, *par exemple, Je ne seray jamais ingrat en vostre endroit..... — Il faut estre charitable à l'endroit des pauvres,* ne sont plus du beau langage, comme elles l'estoient du temps de M. Coëffeteau. On dit toûjours *envers.* »

Si l'on considère la prédilection de Vaugelas pour Coëffeteau, et l'époque où mourut ce dernier (1623), on sera conduit à penser, bien que Vaugelas l'excuse en quelque sorte, que ce traducteur usait tardivement de cette façon de parler.

Depuis quelques années, le retour éphémère des arts et des lettres aux traditions de la Renaissance, a exhumé *à l'endroit de.* Chacun de nous en a contenté son caprice. Mieux vaut néanmoins s'en abstenir, pour se conformer à la loi de nature : les morts ne reviennent pas. N'est-il pas déraisonnable de marier dans le même discours les vocables morts avec ceux d'une langue vivante ?

CXVIII.

## VERSER DE DOUCES LARMES.

Qu'ils proviennent de la tristesse ou de la joie; les pleurs ne sont jamais l'indice d'une émotion modérée, d'un sentiment tiède. Quand on pleure, le cœur est vivement serré, les veines se gonflent, le front ruisselle, et les nerfs sont vigoureusement ébranlés. Cet état physique est spontané, indépendant de nous-mêmes, insurmontable. Lorsqu'on est très-fortement touché, l'on sanglote, on pleure, on gémit, on fond en larmes.... Si l'émotion est trop faible pour donner lieu à des larmes, alors on a la voix entrecoupée, ou la paupière humide. Une première larme y brille, et l'attendrissement tarit avant qu'elle ne tombe.

Mais en aucune circonstance, on ne *verse de douces larmes*. D'abord, les larmes ne sont jamais *douces*, ni au propre, ni au figuré. Puis, si vous êtes assez ému pour pleurer tout à fait, cette expression : *verser des larmes douces*, employée pour marquer la situation forte et presque poignante où vous êtes, cette expression n'est-elle pas d'une mollesse, d'une lenteur, d'une platitude insupportable? L'adjectif *doux* confine parfois à *fade*, et la douceur n'est jamais un attribut qui s'allie à une pensée énergique, saisissante, telle que l'est celle d'une personne en pleurs.

Les anciens, nos maîtres, les Grecs surtout, ne donnaient guère aux larmes, dans les temps primitifs et vrais de la poésie, que l'épithète d'*amères* et de *salées*. S'il s'agissait de gens pleurant de plaisir, on ne caractérisait point les larmes; ou si l'on voulait faire quelque chose d'analogue, on cherchait l'emploi d'un adverbe qui se rapportât à la personne. Les *larmes amères*, la *rosée salée*, sont des expressions admises chez nous. On dit : des *larmes brûlantes ;* dirait-on : des larmes *froides*, des larmes *tièdes?* En suivant bien ces raisons d'analogie, on arrive à trouver que des *larmes douces* est une locution presque aussi niaise que le serait — des *larmes sucrées*, par opposition aux *larmes amères* et aux *pleurs salés*.

Cette expression, en résumé, est parfaitement française; mais elle est flasque, et par l'abus qu'en ont fait des auteurs froids et verbeux, elle devient gauche et presque risible. On sent qu'elle ne part point d'une sensibilité véritable. Dites de quelqu'un : *Il versait de douces larmes*, et l'on soupçonnera volontiers cette personne d'affectation et de sensiblerie. Racontez vous-même comme quoi *vous versâtes de douces larmes*, et plus d'un auditeur malin vous soupçonnera d'être un fanfaron d'attendrissement qui ne pleure pas du tout. C'est d'ordinaire à propos de quelque belle action qu'on *verse de douces larmes;* ce sont des pleurs

qu'on donne par sympathie pour la vertu. M.***, philanthrope de son métier (il y a gagné de grosses sommes), n'a jamais pu parler sans larmoyer, des ouvriers qui placent leur argent à la Caisse d'épargne. Voilà de *douces larmes*, ou je ne m'y connais pas. De semblables pleurs sont parfois bien métaphoriques, et cette locution n'est pas exempte d'un peu d'hypocrisie.

Les mots, quand on les interroge philosophiquement, ne sont-ils pas bien indiscrets? *Verser de douces larmes* est un terme fort usité dans le style des philanthropes.

## CXIX.

### Pronoms tenant lieu d'un sujet absent ou équivoque.

Chacun, par inadvertance, tombe dans la faute que nous allons signaler. On écrit vite, dominé par une idée que l'on conçoit au mieux, et l'on croit être concis en usant d'un pronom qui tient lieu d'une idée toute formulée dans la mémoire. Or, cette idée quelquefois n'a pas eu d'expression dans la phrase. C'est ainsi que Voltaire écrit: « On frappe à la porte de Zadig; on le réveille; on lui donne un billet de la reine; il doute si *c'est un songe;* il ouvre la lettre, etc..... »

A quoi se rapporte le mot *c'est?* à *un billet*, répond la grammaire; mais le bon sens la dément. Voltaire, en cette occasion, voulait que sa

phrase fût rapide, saisissante ; il y a réussi, mais il lui était facile, *grammaticè loquendo*, de concilier le style avec la syntaxe, et de remplacer *si c'est un songe*, par — *s'il fait un songe*.

Plus loin, on trouve : « A ces cris, Zadig courut se jeter entre elle et ce barbare. *Il* avait quelque connaissance de la langue égyptienne. *Il* lui dit en cette langue....., etc. »

On ne sait si *il* est relatif à Zadig ou au barbare. Trois lignes plus bas : « Pouvez-vous outrager un chef-d'œuvre de la nature *qui* est à vos pieds, et qui....., etc. »

Au chapitre suivant, l'auteur s'exprime ainsi : « Leurs adieux furent aussi *tendres* que *l'avait été* leur reconnaissance. » *Le* ne pouvait tenir lieu de *tendre*, que si cet adjectif eût été au singulier; car l'adjectif, ainsi que le pronom qui en tient la place, doit s'accorder en nombre avec le substantif, et *reconnaissance* est au singulier.

Voltaire néglige beaucoup ces règles relatives aux pronoms. Souvent il le fait de propos délibéré; il pèche par fantaisie, et non par ignorance. Ceux-là seuls seraient en droit de l'imiter, qui posséderaient tout son génie. Personne n'admire les courtisans d'Alexandre qui tenaient la tête inclinée pour ressembler à leur maître.

## CXX.

### PAUPÉRISME.

Un vilain mot ! c'est la pauvreté en général, devenue l'objet d'un système, et exploitée comme objet de spéculation.

Le *paupérisme* est une chose dont certaines gens tirent le nécessaire et le superflu. Trouver moyen de vendre bien cher quelque procédé impraticable pour nourrir les malheureux, se créer ainsi une fortune et une popularité que l'on escompte à beaux écus, c'est s'occuper du *paupérisme*. Les Anglais, qui nous ont donné ce mot, étaient bien dignes de l'inventer.

L'indigence parquée, anatomisée, et traitée impudemment comme une matière exploitable, voilà *le paupérisme*.

Ce mot est un produit du *socialisme* qui s'est glissé de notre temps dans les sciences morales, à l'ombre de la philosophie du dernier siècle. *Paupérisme* est de la fabrication des *philanthropes*. Dieu veuille que l'exploitation ne soit jamais assez fructueuse pour faire éclore des *paupéristes* !

L'Académie française n'a pas inscrit le mot *paupérisme ;* elle a reculé devant les difficultés de la définition.

## CXXI.

## AVEUGLE ILLUSTRE.

Le père Catrou, jésuite, auteur d'une Histoire romaine qu'on ne lit plus, et d'une traduction de Virgile qu'on n'a jamais lue, appelle Horatius Coclès *le généreux borgne*.

Les Catrous d'aujourd'hui, quand ils veulent désigner un écrivain très-éminent, notre contemporain, qui a perdu la vue, le qualifient d'*illustre aveugle*. Leur expression est bien aussi recherchée que celle du père Catrou; mais elle n'est pas aussi convenable. Est-ce, en effet, se rendre bien agréable à quelqu'un, que de lui rappeler sans cesse le plus grand de ses maux? Byron n'aimait pas qu'on l'appelât *boiteux sublime*, et Scarron, bien qu'il plaisantât lui-même sur ses maux, aurait peut-être faiblement remercié celui qui eût rappelé ses infirmités dans un écrit.

Je sais qu'on a toujours dit : l'*illustre aveugle*, au lieu d'Homère; mais c'est une raison de plus pour ne pas confondre l'historien dont je parle avec un autre personnage. Puis, Homère n'existe plus, Horatius Coclès n'est maintenant qu'un souvenir, et l'on peut, sans incivilité, rappeler les misères de leur vie, et les imperfections de l'enveloppe corporelle, qu'ils ont dépouillée.

Ce n'est point ici une question grammaticale; c'est une affaire de sentiment et d'éducation.

## CXXII.

## DÉMONTRER DES ESPÉRANCES.

« Ici les espérances sont susceptibles d'être *démontrées*, l'imagination est subordonnée au calcul. » (*Mirabeau.*)

Il a voulu dire : Je puis ici démontrer que l'on est fondé à concevoir des espérances, et que le calcul justifie les théories de l'imagination.

Mais cela est mal développé.

On ne démontre pas... des espérances.

L'imagination n'est jamais subordonnée *au calcul;* elle en est indépendante, et il n'existe aucune idée de corrélation ou d'ordre entre la *logique* et l'*imagination*, entre l'*esvérance* et le *calcul.*

## CXXIII.

## SYSTÈME.

L'Académie condescend à consacrer ce substantif, dans l'acception illogique et forcée qu'on lui donne depuis trop longtemps, en le rendant synonyme des mots *plan* ou *moyen*, et à approuver — *un système* de défense, *un système* de gouvernement. Nous citerons, à ce sujet, une observation judicieuse de M. A. Frémy :

« Le mot *système* est un de ces termes parasites qui ont pris, vers le déclin de la langue, la place des expressions simples et vraies. Au lieu d'indiquer par ce mot seulement un assemblage de faits, suivant sa signification primitive, on lui prêta bientôt une intention particulière. On dit un *système* d'accusation, de politique, pour dire un *plan* d'accusation, de politique, comme si le mot de *système* pouvait contenir en soi une intention bonne ou mauvaise.

« On lit dans un des sermons de Saurin :

« Avoir un pareil *système* de guerre et de politique, c'était s'ouvrir une ample carrière de peines et de travaux. »

« On regrette de trouver dans Massillon l'emploi du mot *système*, pris dans ce sens faux et recherché :

« Vaines idées de perfection, qui, sous prétexte d'élever l'homme jusqu'à Dieu, le laissiez tout entier à lui-même.... Nouveau *système* d'oraison, si inconnu à la simplicité de la foi. »

« *Un système d'oraison* ne peut être admis dans le langage soutenu, et encore moins dans le genre noble et simple que demande l'éloquence de la chaire. »

(Essai sur les variations du style français au XVII^e siècle.)

Ces exemples sont anciens; mais en matière

de logique, la prescription ne saurait être invoquée. Si, d'ailleurs, on autorisait ces premières atteintes à la valeur des mots, on serait conduit à approuver celles qu'ils recevront plus tard; car la corruption, quand elle commence à ébrécher un vocable, ne s'arrête qu'après sa mutilation complète. Dans la bouche de Massillon, *système* est synonyme de *genre*, d'*espèce*, de *sorte;* aujourd'hui, il l'est de *théorie*, de *procédé*, de *mécanisme*, etc.

Nous avons des industriels qui inventent un nouveau *système* d'éclairage. Paris est pavé d'après un *système*. L'autorité a approuvé le *système* du dallage au bitume : et les maîtres à danser, les maîtres à monter à cheval, ont tous un *système*, ni plus ni moins que Platon, Copernic, Descartes ou Galilée.

## CXXIV.

## A L'EFFET DE.

Terme de pratique qui n'est ni jeune, ni agréable dans le beau style. De même qu'il est imprudent de donner dans le lyrisme et les locutions recherchées, de même l'on doit craindre d'affaiblir l'éclat de la diction par des expressions d'un prosaïsme outré. *A l'effet de* est une de ces expressions : la plupart du temps on le remplace avec avantage par *afin que*, *dans le*

*but de ;* par la préposition *pour*, et, dans les cas où elle peut convenir, on est sans excuse d'aller chercher une autre expression plate et traînante.

*A l'effet de* a un sens analogue à ces mots : — *à l'exécution, à l'accomplissement de.* Cette explication fait voir tout d'abord que ce terme ne se prête pas à tous les genres d'usage que l'on en fait.

## CXXV.

## VAISSEAU, NAVIRE.

Le second de ces mots ne convient pas quand on veut désigner un bâtiment de guerre, un bâtiment de l'État. L'usage a marqué cette différence, et les capitaines de vaisseau sont médiocrement satisfaits lorsqu'on leur donne le titre de capitaines de *navire*, qualification exclusivement propre aux commandants des bâtiments marchands.

On dira donc, *un navire* de soixante tonneaux, *un vaisseau* de quatre-vingts canons. Une frégate, un brick de guerre, une gabare même, ne sont pas des *navires*, ce sont des *vaisseaux*, ou mieux, des bâtiments. Avis à messieurs les romanciers soi-disant *maritimes*, qui, par l'usage imprudent du substantif *navire*, trahissent le peu d'habitude qu'ils ont des coutumes et du langage des marins.

## CXXVI.

## GÉNIE.

On peut appliquer au mot *génie* les réflexions auxquelles ont donné lieu les mots GOUT et OPINION (*Remarque* VI).

Il est incorrect de remplacer par un pronom un substantif déjà exprimé, lorsque ce substantif venant à changer de valeur ou de sens, le pronom tenant lieu du mot ne le représente plus avec un sens identique.

Après avoir posé cette règle, nous avons assimilé cette phrase de M. Scribe : « Il craint si fort *l'opinion*, qu'il n'ose manifester *la sienne*, » à celle-ci : — En revenant de la *Bourse*, j'ai perdu *la mienne*. Comparaison exagérée qui met la faute en relief.

Cette ignorance de la propriété des termes est si commune parmi les auteurs, que l'on ne saurait trop expressément en signaler les effets. Dans la *préface* de la dernière édition du *Dictionnaire*, M. V..., parlant des premiers critiques qui épurèrent notre langue, s'exprime ainsi : « Ils firent peu et lentement. Ils avaient « raison : ils attendaient le travail du *génie*, « pour aider *au leur*. »

Quand on dit : — le travail du génie, le mot *génie* est personnifié. Lorsqu'on parle du *génie*

de quelqu'un, ce mot ne désigne plus qu'un don, qu'une faculté naturelle, développée par l'étude. Ainsi que l'on ne dirait pas : — J'ai *du génie* et vous *en* êtes *un;* de même on ne peut écrire ce que nous lisons dans la préface du Dictionnaire.

Du reste, le sens personnifié est le sens propre et primitif du mot *génie.* — Bon génie, — mauvais génie. — Un génie familier. — Le génie de la poésie, — le génie de la guerre, etc.... Par extension, ce vocable désigne encore le degré le plus éminent de la supériorité intellectuelle. C'est donc à tort que l'Académie définit ce mot par le substantif *talent.*

*Le talent* est commun, *le génie* est rare. La première de ces qualités est acquise, l'autre est donnée par la nature. Celle-ci admet difficilement des termes de comparaison, l'autre est susceptible d'en recevoir par milliers. Un tailleur qui fait bien un habit a *du talent.* On s'entretient volontiers du *génie* d'Homère, on serait ridicule si l'on parlait de son *talent. Le talent* n'est que le mérite de l'exécution, matériellement considéré. Un homme de génie peut manquer de *talent;* quantité d'hommes de talent sont dépourvus de *génie.*

## CXXVII.

## RECRUDESCENCE.

*Crudescere* signifie *devenir cruel; recrudescere* veut dire, par analogie, *empirer, devenir aigu.* Il se dit d'une blessure, d'une maladie. Cornélius Celsus emploie *crudescentia* pour désigner l'état le plus intense, l'apogée d'un mal quelconque. C'est ce que nos médecins traduisirent d'abord par *crudescence,* puis par *recrudescence,* lorsqu'il s'agit de maux périodiques. Ainsi, la *recrudescence* d'une fièvre quarte, c'est l'heure de l'accès. Ce mot s'est répandu dans le monde, avec une acception détournée, lors du choléra-morbus, en 1832, vers la fin du mois de juin, et lorsque les médecins annoncèrent publiquement que l'état de *recrudescence* du fléau était passé.

Grâce à certain instinct de pédanterie qui porte le vulgaire à cacher sous des termes scientifiques une ignorance réelle, ce substantif, mal interprété, eut la vogue. On l'a rendu synonyme d'*accroissement* ou de *réaccroissement.* Nombre de gens, à l'heure qu'il est, le croient dérivé du verbe *crescere,* sans songer que, dans cette hypothèse, c'est *recroissance* et non *recrudescence* qu'il faudrait dire.

Quoi qu'il en soit, c'est un mot dénaturé. Dans

son acception primitive, il ne devait pas sortir du cabinet des médecins, et dans celle qu'on lui a donnée, il doit être désapprouvé sans restriction. Est-il rien de plus ridicule que de parler de la *recrudescence* des eaux de la Seine, lorsqu'on veut faire entendre que la rivière a crû de nouveau, ou de dire qu'*il y a* chaque soir une *recrudescence* de monde à la porte d'un théâtre?

Quiconque se pique de parler honnêtement s'abstiendra de cette lourde méprise, et distinguera toujours des dérivés de *crescere, cresco,* le mot *recrudescence,* qui provient de *crudesco,* de *crudescentia,* et dont le sens matériel équivaut à peu près à — *redoublement de cruauté.*

## CXXVIII.

## IMAGES RIDICULES.

La poésie vit par les images; il en est de même de la prose, qui parfois répand sous une autre forme, et plus difficile à trouver, peut-être, l'élément poétique. Pour que le style soit beau, l'image doit être belle; pour plaire au lecteur, il est bon que les rapides visions qu'on lui fait glisser tour à tour dans la pensée soient agréables.

Si vous l'entretenez avec éloquence d'un personnage illustre, d'un génie qu'on admire, il se

pénétrera peu à peu de votre sujet, grâce à la richesse de vos inventions, et le portrait se dessinant peu à peu sous des proportions nobles, rehaussées par une palette éclatante, bientôt le lecteur partagera vos sentiments, et s'élèvera jusqu'à votre admiration.

Vous parlez d'Homère, de Virgile, de Dante, de Michel-Ange; de tels génies éveillent en vous des idées de grandeur. Mais prenez garde aux équivoques; l'esprit est prompt chez le lecteur qui voit tout ensemble et dans l'ordre moral et dans l'ordre matériel. Si vous écrivez, comme on le fait trop souvent, hélas! « *la grande figure* de Dante, *la grande figure* de Michel-Ange, » on ne verra plus qu'un visage d'une aune, Achille deviendra don Quichotte; et refroidi dans son enthousiasme, par cette aspersion métaphorique, le lecteur jugera que votre expression est lourde et ambitieuse.

Quelquefois les images sont ridicules, parce qu'elles manquent de vraisemblance, ne sont pas inspirées de la nature, ou pèchent contre le sens commun. Telle est celle-ci de M. Cousin : « N'outrageons pas le grand siècle qui vient de « finir, et qui *de son sang et de ses larmes* nous « A FRAYÉ LA ROUTE à la liberté paisible dont « nous jouissons. »

La période est plus ou moins sonore; mais

fût-elle dix fois plus majestueuse, elle présente une idée fausse, celle d'*une route frayée avec des larmes et du sang.*

## CXXIX.

## PASSIVITÉ.

Ce mot désigne, ou l'état d'une personne qui se maintient, malgré certaines influences, dans un état parfait d'immobilité, soit au physique, soit au moral, et alors c'est *inertie* qu'il faut dire;

Ou bien, dérivé du verbe *patior,* pris dans l'acception que traduit *je souffre,* il exprime le naturel d'un être endurant et paisible. Dans ce cas, on doit se servir du mot *patience.* Ainsi, ce vocable, assez lourdement charpenté, n'est, grâce à Dieu, bon à personne; il n'exprime rien de nouveau; sa construction n'a rien d'ingénieux, et il y a lieu d'espérer que ce mot aura vécu, dès que les romans où il est enfoui seront oubliés. Que terre lui soit pesante!

## CXXX.

## AMENDEMENT, MOTION, MOTIONNER.

Le Dictionnaire traduit par « *changement en mieux* » le premier de ces mots, dont l'usage, en ce sens, ne donne lieu à aucune difficulté. Mais,

à la fin de l'édition de 1798, les éditeurs ont fait un supplément — *contenant les nouveaux mots en usage depuis la révolution,* parmi lesquels on voit figurer *amendement,* signifiant alors : « Modification apportée à un projet de décret, à une loi proposée, pour les rendre plus précis, plus clairs, ou plus significatifs. »

Ce vocable, ainsi que *sous-amendement,* qui en est la conséquence, est utile et fort bien placé dans les discours des deux chambres politiques ; mais *amendement* ne doit pas passer dans le style de la littérature, où il paraît lourd et prétentieux.

Parfois un conteur, un romancier, font jaser des héros qui proposent à des dames, à l'avis desquelles ils ne se rangent pas, qui proposent, dis-je, d'un ton léger et badin, . . . *des amendements.* Cela n'est gracieux, ni spirituel, ni correct.

Quand on ne partage pas le sentiment de quelqu'un, on lui soumet ses observations, mais on ne lui *propose pas d'amendements.*

Il en est de cette locution comme de celle qu'on emploie pour annoncer un avis, en s'écriant : — *Je fais une motion!*

*Motion,* synonyme de *proposition,* est un cadeau que nous a fait l'Angleterre au commencement de la révolution française. Mirabeau est,

je crois, le premier qui s'en soit servi. Ce substantif commence à être moins employé dans les assemblées parlementaires. Sa déchéance progressive marque la répulsion croissante qui atteint ce qui rappelle la Terreur, temps où l'on a tant abusé de ce mot.

*Faire une motion*, à peine tolérable à la tribune, est bas et de mauvais goût ailleurs, même dans la conversation familière. *Motionner* est presque hors d'usage dans le langage de la politique. *Motionneur* est oublié.

Tous ces mots ont vécu ce que vivent les roses, et ce qu'a vécu la constitution de l'an III.

## CXXXI.

## MATURITÉ DERNIÈRE.

*La maturité*, c'est l'état de ce qui est mûr; ce mot admet peu de degrés. — La pleine maturité, — approcher de la maturité, — le point de maturité. — *La dernière maturité* supposerait diverses maturités, et une *maturité première* qu'il est impossible de constater. On dit qu'un fruit, qu'un talent ne sont pas encore *mûrs ;* l'état de cet esprit, de ce fruit, n'est pas *la maturité,* car on ne saurait parler de la maturité de ce qui n'est pas encore mûri. — *La dernière maturité* ne peut désigner ce qui est à son point de maturité, parce que cette

épithète impliquerait une comparaison avec un autre état, avec un *premier* état de la chose, qui n'est pas la maturité. Ainsi, l'auteur de la préface du Dictionnaire de l'Académie (édition de 1835) s'est exprimé avec une justesse contestable dans cette phrase :

« L'inventaire actuel de notre langue la saisit « à son point de *dernière maturité.* »

## CXXXII.

## RÉFORMER SA VOITURE.

*Réformer*, c'est changer la forme dans un but d'amélioration; ce mot ne se prend pas en mauvaise part. *Réformer* une abbaye, c'est y rétablir la discipline.

*Réformer* ses dépenses, *réformer* son train de maison, c'est appliquer à ses affaires un nouvel ordre d'économie.

*Réformer* son domestique, c'est diminuer le nombre de ses gens; mais je doute qu'on puisse écrire, comme l'a fait plus d'un romancier moderne : — Un tel *réforma* sa voiture, pour signifier qu'il la vendit. Une fois aliénée, ladite voiture n'avait plus *de forme* pour l'ancien possesseur, et l'extension donnée à ce verbe est contraire au raisonnement.

*Réformer son valet*, c'est en exiger un meilleur service; mais cela ne peut être synonyme de le

mettre à la porte. *Réformer ses valets*, c'est en diminuer le nombre.

C'est dans un sens analogue que l'on dit *réformer* un régiment, quand on l'a réduit en l'épurant en quelque sorte. Par extension, on a appelé *soldat réformé*, celui qu'on retranche ainsi du cadre de l'armée.

Ce participe désigne ici l'un de ceux sur qui porte spécialement l'effet de la réforme. Dans le fait, c'est le régiment qui se trouve réformé, et c'est un abus des termes qui l'a fait admettre autrement.

Cet usage ne détruit en rien la distinction que nous avons établie plus haut. Les exceptions côtoyent les règles sans les ébrécher.

## CXXXIII.

## SERVIR A RIEN, SERVIR DE RIEN.

Plusieurs personnes regardent la seconde de ces expressions comme incorrecte; c'est à tort. Elles sont bonnes toutes les deux, mais chacune a sa valeur spéciale. Un objet ne sert *de rien*, quand il est d'une inutilité absolue. — On garde un vieux cheval qui ne sert plus *de rien*. — « Il faut agir avec promptitude; vos pleurs, vos regrets ne servent *de rien*.

« Rien ne sert *de* courir, il faut partir à point. »

Ce qui ne sert *à rien* dans une circonstance

peut devenir profitable dans une autre occasion. — Ce livre ne vous sert *à rien*, prêtez-le-moi. « *De quoi* serviront ces vanités mondaines, quand il faudra paraître devant Dieu! » — Savez-vous *à quoi* servent ces constructions... etc. « Hélas! ma belle dame, quand je vous accorderais sa grâce, mon indulgence ne servirait *de rien.* »

(*Zadig.*)

## CXXXIV.

## ENGAGER DE.

Bernardin de Saint-Pierre pensait que l'on peut indifféremment mettre *à* ou *de* après ce verbe; car, dans la même page, il a employé ces deux prépositions. « Elle engageait Paul *à* les faire danser, » et plus loin : « Elle les engageait *d'*emporter ce qui paraissait leur avoir fait plaisir. »

Il en est de ceci comme de — *commencer à, commencer de,* et la difficulté est tranchée depuis longtemps. Vaugelas commande qu'on emploie toujours *à*, même après la troisième personne du prétérit, sans se soucier de la cacophonie que présente : il commença *à*.... Le père Bouhours partagea longtemps cette opinion ; mais l'exemple de Pélisson, de le Maistre, de Bossuet, de Benserade, de Régnier, finit par l'ébranler, et devenu plus indulgent pour *commencer de*, il avoue

néanmoins qu'il n'est pas si bon, ni si français que *commencer à*.

Depuis le grand siècle, on a abondé dans ce sens, à un tel point que, *de* après ces sortes de verbes est incorrect. Cette remarque, tant la chose est bien établie, serait superflue, si depuis quelques années la recherche des archaïsmes n'avait ramené cette façon de parler, dans les écrits de la jeune littérature, qui s'est divertie à réveiller une locution déjà caduque sous Louis XIII.

## CXXXV.

## SE MÉFIER, SE DÉFIER.

Quand on a acquis de l'expérience à ses dépens, on *se défie* des hommes, de leurs actions et des motifs qui les dirigent.

Lorsque, par nature, on est peu confiant, on *se méfie* de tout le monde. Cette méfiance est le fait d'un esprit timide et d'un caractère ombrageux. Par conséquent, la *méfiance* a pour objet les personnes plutôt que les choses, tandis que *la défiance* s'applique aux choses comme aux personnes.

Sans cette distinction, l'on ne s'expliquerait pas ce qu'on trouve de choquant dans l'expression suivante, employée par Mirabeau :

« Le roi s'est-il *méfié* de la fidélité de ses peuples? »

On se méfie de ses peuples, lorsqu'on est un roi né *méfiant;* on *se défie* de leur fidélité, tout confiant qu'on est, quand ainsi que Louis XVI, on a éprouvé que leur fidélité n'est pas inaltérable.

## CXXXVI.

### LE, LA, devant les noms propres italiens.

Nous mettons quelquefois l'article *le* devant le nom des Italiens célèbres; mais nous pratiquons maladroitement cette habitude ultramontaine. *Le, la,* se placent devant les surnoms, devant les noms empruntés au pays natal ou au fief; enfin, et par extension, devant les noms de famille.

Dans ce dernier cas, l'article *le* (*il*) indique une illustration quelconque. *Il Bronzino, le Bronzin,* cela signifie, celui qui dans la famille des Bronzins est *le Bronzin* par excellence, celui dont on s'entretient dans le monde. Ainsi dit-on *le Tasse, l'Arioste, la Grisi, la Persiani;* bien qu'il ne soit plus, de nos jours, élégant et de bon goût d'accoler l'article au nom des actrices. C'est une mode vieillie, qui se ressent des mœurs *débraillées* du dernier siècle.

Mais, il faut observer que ces articles, *la*, *le*, ne doivent jamais précéder un *prénom*. Cela est contre l'usage de l'idiome italien et contre toute raison.

Donc, vous direz *le Tasse*, parce que *Tasso* est un nom de maison; mais vous ne devez pas dire *le Dante*. Dante est le prénom; il procède, à ce qu'on prétend, de *Durante*. La famille de *Dante* se nommait *Alligheri*.

*Giorgio Barbarelli*, que nous nommons *le Giorgion*, est fort mal désigné; on dirait *le Barbarelli*, mais on ne saurait dire *le Georges*. Ces observations s'appliquent *au Reni*, que nous appelons sottement *le Guide : Guido* est la traduction du nom de baptême *Gui*; à *Vecelli* ou *Vecellio*, au *Bondone*, l'un que l'on intitule *le Titien*, l'autre dont on parle sous le nom *du Giotto*.

C'est *Giotto*, tout court; c'est *Titien* (Tiziano), et non *le Titien*, qu'il faut dire.

Cette remarque est applicable à tous les noms propres des personnages italiens.

## CXXXVII.

## PUNIR.

On *punit* quelqu'un, mais on ne *punit* pas *quelque chose*; on frappe un coupable d'une

punition, mais on ne *punit* pas *sur* ce coupable.

L'assemblée nationale rédigea ainsi un article de loi : « ..... *Tout ordre arbitraire* doit être puni *sur* ceux qui l'ont sollicité, expédié, exécuté ou fait exécuter. »

Cette phrase barbare est de Target.

## CXXXVIII.

### EN, devant un verbe auxiliaire.

« Elle se rappelle que Paul, réservant ce bain pour elle seule, *en avait* creusé le lit, *couvert* le fond de sable, *et semé sur ses bords* des herbes aromatiques. » (*Paul et Virginie.*)

Peu de gens ont écrit une phrase plus déplorable que celle-là. L'auteur semble, en sous-entendant le verbe *avoir* devant les deux participes, oublier le pronom *en* qui convenait au premier membre de la phrase, et qui ne peut entrer dans les deux autres. Or, ce régime *en* est inséparable de l'imparfait *avait,* et c'est comme si l'auteur eût écrit : ..... *en avait* couvert le fond *de sable*, et *en avait* semé sur ses bords des herbes aromatiques.

Dans la seconde proposition, cette ellipse produit une confusion de régimes indirects tout à fait barbare, et dans la troisième, elle donne lieu à un accouplement de mots dénués de sens.

## CXXXIX.

### MAIGRIR, AMAIGRIR.

Le premier de ces verbes est neutre, le second est actif. Souvent on les emploie l'un pour l'autre. *Maigrir,* c'est devenir maigre; *amaigrir*, c'est rendre maigre.

Toutefois, bien des gens écrivent sans scrupule et disent : — les chagrins vous ont *maigri*, au lieu de vous ont *amaigri.*

*Maigrir quelqu'un* est un solécisme. C'en est un également de dire : — Les veilles, l'insomnie, *maigrissent* beaucoup. Cette phrase elliptique est tout à fait obscure.

C'est surtout dans la conversation qu'on se méprend sur la valeur de ces deux verbes.

## CXL.

### FAUX-MERVEILLEUX. — FAUX-GOUT.

Tant qu'on n'aura pas nettement défini *le vrai-merveilleux*, objet sur lequel nous n'avons aucune notion, il sera malaisé d'entendre ce que c'est que *le faux-merveilleux*, dont l'abbé Girard entretint l'Académie, lorsqu'il y prononça son discours.

L'auteur des *Synonymes* prétend que l'Académie « ne se laisse pas surprendre par l'enthousiasme *du faux-merveilleux.* »

Si cette locution ne se trouvait que là, nous la passerions sous silence, la jugeant peu contagieuse; mais plusieurs critiques, de ceux qui ont en horreur ce merveilleux que jamais ils ne réussirent à imaginer, ont reproduit cette expression. Que signifie-t-elle? Comment interpréter ces mots : *le faux-merveilleux* de l'Arioste, — *le faux-merveilleux* du Tasse?...

Le *faux-goût* est quelque chose d'analogue. L'admission de ce terme, dans le Dictionnaire de l'Académie, est affligeante. C'est un mot créé par l'intolérance littéraire, et c'est presque toujours la médiocrité qui l'emploie contre les esprits supérieurs et les génies indépendants.

Ce mot ne signifie rien. Il n'y a pas de *faux-goût*, ni de *vrai-goût*, dans l'acception absolue du terme.

Demandez à tout rimailleur quel est le goût véritable. — Le mien, répondra-t-il. — Et quel est le faux? — Celui de mes rivaux, celui de mes ennemis, celui des talents qui m'écrasent et que la foule honore.

Chacun a son goût particulier, en rapport avec son esprit, avec son cœur et ses inclinations; ce goût naturel, l'éducation le développe, l'étude le forme et le rend solide, et l'amour de l'art le purifie.

## CXLI.

### POUR, employé au lieu d'AVEC.

Il est nombre de bonnes gens qui, dans la scène où Figaro découvre que Marceline est sa mère, ont admiré la vivacité, le charme de cette petite phrase :

« ..... Vis entre une *épouse*, une mère tendre, qui te chériront *à qui mieux mieux*. Sois indulgent pour elles, heureux pour toi, mon fils; *gai*, *libre* et bon *pour* tout le monde : il ne manquera rien à ta mère. »

Figaro répond qu'il a *attrapé*, dans un *océan de durée*, où le monde *roule* depuis mille et mille ans, quelques *chétifs* trente ans, etc....

Pourquoi *chétifs?* Quel mérite, quelle rapidité trouve-t-on dans ces trois mots : *un océan de durée?* Qu'est-ce que le monde, roulant depuis mille et mille ans dans un *océan, dans lequel* on *attrape* trente ans *chétifs*.....

Toute la scène, écrite de ce style, est regardée comme un chef-d'œuvre de style, comme un joli morceau de littérature.

Nous y avons noté une faute de grammaire qui se commet assez fréquemment : « Sois *gai*, *libre* et bon *pour* tout le monde. »

La préposition ne convient pas aux trois adjectifs auxquels elle paraît se rapporter; on est

*bon pour* quelqu'un, mais on n'est pas *libre pour* tout le monde, gai *pour* tout le monde.

Le mot *avec* était le seul qui pût lier ces trois termes.

## CXLII.

## A REVOIR.

Nous aurions jugé inutile de rappeler aux lecteurs que l'on dit *au revoir* et non *à revoir*, si un écrivain célèbre, en consacrant cette locution contraire à l'usage et à la grammaire, n'eût donné un exemple que l'autorité de son nom rend dangereux. Marino-Faliero, dans la pièce de ce nom, par C. Delavigne, dit à Bertuccio :

« *A revoir* dans le ciel, mon vieux compagnon d'armes. »

Le solécisme est d'autant plus grave, que l'infinitif *revoir* pris substantivement de la sorte, n'admet pas de régime.

## CXLIII.

## GUÉRET.

On désigne ainsi dans le langage propre, une terre labourée qui attend les semailles. Au figuré, cela signifie un terrain planté de tibias, semé de clous de cuirasse, d'éperons et de mâchoires de héros. Il fut du style noble. Un champ de ba-

taille, après quelques hivers, passe à l'état de *guéret* dans la poésie militaire; genre qui vieillit ainsi que les idées belliqueuses. *Guéret*, maintenant, est une défroque hors d'usage; la jeune littérature s'en abstient, et on caractériserait au besoin certaine école usée, en la composant des écrivains qui usent encore du mot *guéret*.

Il devait en être ainsi. Ce mot ne rappelle rien à l'imagination, et il n'est pas propre à jouer un rôle héroïque, rien n'étant plus vulgaire que les deux syllabes dont il est formé. Que le mot *trépas* prétende à être plus relevé que le substantif *mort*, on le conçoit à merveille; mais qu'on ait fantaisie de substituer ce gros *guéret* au *campus* de Virgile et d'Horace, les gens de goût, s'ils y consentent, ne subiront pas longtemps la barbarie de la mode.

Je demande pardon de cette boutade aux lyres d'autrefois, en les priant d'accepter comme une consolation l'exemple d'André Chénier.

## CXLIV.

## FAIRE LA VOLE.

Curieux exemple de la corruption qui atteint les mots d'une langue.

« *Faire la vole*, se dit à quelques jeux de cartes, quand l'un des joueurs fait toutes les mains. »

(*Dict. de l'Académie française.*)

Le terme semble arbitraire. A-t-on voulu, dans ce cas, assimiler le joueur à un voleur? Il n'y a pas d'apparence. D'ailleurs, s'il en était ainsi, l'on eût dit : Faire *le vol;* jamais on n'a parlé *d'une vole.*

Nous avons tiré cette expression du substantif italien *volta*, tour, fois, révolution, coup de dé. *Toglier la volta, gagner les devants*, etc.

— *Fare la volta*, faire le coup, la main, gagner la partie.

Ainsi, l'on devrait dire : *faire la volte*, et c'est ce que l'on pratiquait du vivant d'Henri Estienne.

*Faire la volte* est devenu du dernier mauvais goût, attendu que les paysans de la Comté, de la Lorraine et de l'Alsace, ainsi que les gens du commun, dans le reste de la France, ont bravement conservé cette expression.

## CXLV.

## FIXER.

Quelques personnes donnent à ce verbe un sens elliptique fort bizarre. *Fixer quelqu'un* équivaut, dans leur langage, à *fixer ses regards sur quelqu'un*. L'extravagance de cette locution n'a pas besoin d'être démontrée, et il est à regretter que plus d'un auteur spirituel en ait taché son

style. Nous l'avons trouvée dans une petite comédie moderne, intitulée *Valérie*.

## CXLVI.

## APOSTILLER.

Si l'usage, en qualité de despote, a le droit de faire des mots avec l'aide du temps, les bureaucrates ne l'ont pas, même avec l'assistance des publicistes. *Apostille* est un mot assez moderne; on a fait sur cette base, *apostiller*, qui signifie donner une apostille; mais ce verbe, de nature irrégulière comme plusieurs autres, où le même sujet ne peut s'appliquer au passif et à l'actif, ce verbe n'est pas encore admis par les bons écrivains de notre temps, qui écrivent : — donner une apostille.

Le plus ancien exemple que l'on puisse fournir, à propos de l'emploi de ce verbe, nous est offert, qui le croirait? par Pélisson, dans l'*Histoire de l'Académie françoise*.

« J'ai vu avec beaucoup de plaisir ce manuscrit *apostillé* par le cardinal, en sept endroits. »

Malgré cette autorité, *apostiller* ne fit pas fortune, et il dormait depuis cent cinquante ans, quand il a reparu comme un mot nouveau, sans que ses prôneurs, assurément, l'aient exhumé des œuvres de Pélisson.

CXLVII.

## GUIDER AU HASARD.

« ... Il cheminait préoccupé, se *guidant* au *hasard* à travers la broussaille... etc. » (***.)

« ... Comme un emporté, dont une colère aveugle *guidait* les mouvements *au hasard.* »

(VOLTAIRE, Zadig, p. 75.)

Si les personnages, sujets de ces deux phrases, étaient livrés *au hasard*, ils ne se guidaient point. S'ils donnaient assez d'attention aux choses pour *se guider*, ils n'étaient pas abandonnés *au hasard.*

*Guider*, en outre, contient une idée d'ordre: la colère peut *guider* quelqu'un dans l'accomplissement d'une vengeance; mais la *colère aveugle* ne guide pas, puisqu'elle est par elle-même le désordre le plus complet. La phrase de *Zadig* est doublement vicieuse.

CXLVIII.

## DÉPOSER UN BAISER SUR....

... Sur le front, ou sur la joue; c'est une expression dégoûtante et grotesque.

On lit sur quelques murailles des défenses adressées à ceux qui viennent *déposer des immondices* le long des rues...

Mirabeau a écrit au roi :

« Nous venons *déposer dans le sein* de Votre Majesté les plus vives *alarmes....* »

S'en venir conter au roi qu'on est alarmé, ce n'est point *lui déposer des alarmes dans le sein.*

## CXLIX.

## APPROXIMER.

*Approximer* quelqu'un, pour, s'approcher de quelqu'un, est un barbarisme de Beaumarchais. Malgré l'autorité de cet auteur et la popularité du *Mariage de Figaro,* ce verbe pédantesque, emprunté au jargon de la basoche, n'a pu acquérir faveur parmi nous. C'est en vain que divers journaux ont tenté de le mettre en crédit.

## CL.

## BEAU DE PASSION. — GROS D'INDIGNATION.

Que l'on soit mince ou gros, agréable ou difforme, cela s'entend sans peine; mais comment concevoir que l'on soit beau *d'une chose?* Nous voyons cependant chaque jour, des auteurs écrire : — Elle était *belle de passion ;* — il est *beau de colère ;* — je suis *gros d'indignation*, etc.....

Ces expressions sont singulières. Que ne disent-ils : — Embelli par la passion (ce qui est fort

naturel); — embelli par la colère (ce qui sera ridicule, attendu que la colère enlaidit) et, — pénétré d'indignation, ce qui ne sera point grotesque?

Quelle image saugrenue à offrir, que celle d'un homme que l'indignation engraisse, renfle, épaissit et boursoufle! Quand une figure, inexacte d'ailleurs, n'a d'autre privilége que celui de la laideur, il y a cent raisons pour qu'on la condamne.

On trouve des locutions analogues dans le style richement fleuri des écrivains politiques. « *L'avenir, gros des bienfaits d'une paix soutenue.* »

L'auteur de cette figure délicieuse fut ministre; il n'est plus qu'académicien dans ce moment.

### CLI.

### IMPRESSIONNER.

Barbarisme, que la littérature légère s'efforce de naturaliser parmi nous. Ce mot, oublié dans le vocabulaire des Précieuses, ne se trouve jusqu'à présent dans aucun dictionnaire.

### CLII.

### APRÈS, employé sans complément.

Il n'est pas toujours aisé, dans l'état actuel de l'art grammatical, d'acquérir une juste idée des

parties du discours, et de connaître les propriétés corrélatives des diverses espèces de mots. Quelques-uns pensent que la *préposition* est inséparable d'un complément, et blâment ces locutions :

« Je veux la voir
« Et puis mourir *après*. »
(SCRIBE.)

« Chacun de nous est ce qu'il naquit, et devient *après*, ce qu'il peut.... » (BEAUMARCHAIS.)

Mais pour les condamner, il serait bon de faire connaître en quoi elles sont vicieuses. — En ce que la préposition suppose toujours un régime, dira-t-on. Cela serait au mieux, si Girard, Girault-Duvivier, etc... n'avaient pas classé la préposition *après* parmi les adverbes.

Cette double propriété reconnue, il eût été opportun d'indiquer comment on distingue *après* préposition, de *après*, employé adverbialement, et c'est ce qu'on s'est gardé de faire, attendu que cette distinction n'est pas toujours facile à établir.

Nous avons vainement cherché à nous édifier sur ce point. Six grammaires et le Dictionnaire de l'Académie sont ouverts devant nous; nous y trouvons sept définitions différentes de l'adverbe et de la préposition et, fâcheuse analogie, ce qu'on dit à propos de l'une de ces espèces, s'applique souvent à l'autre. « Les prépositions,

dit la grammaire de Port-Royal, ont été inventées pour marquer le rapport que les choses ont les unes aux autres. » *Après*, exprime fort bien un de ces rapports; rapport de temps, de lieu, d'ordre, etc.

« ..... Après dix ans, je te revois, Arbate. »

« *Après* ce village, on rencontre des ruines éparpillées dans la plaine. » — « Il aime à causer *après* boire... »

Voilà donc un des emplois de la préposition *après*, bien constaté, pourvu qu'on s'abstienne du *Dictionnaire de l'Académie* et du traité de Girault-Duvivier. Dans le premier de ces ouvrages, on apprend qu'*après* s'emploie *quelquefois adverbialement;* dans le second, on inscrit ce mot, sans explication, sur la liste des *adverbes d'ordre et de rang*.

Comment s'y reconnaître, et quelle différence à faire entre la préposition et l'adverbe? Celle-là rend le complément nécessaire, celui-ci s'en passe. Ainsi, *Après* sera adverbe chaque fois que, dans l'ignorance de la règle fondamentale des *prépositions*, on l'écrira sans régime; au rebours, il restera préposition pour quiconque est instruit des règles de la grammaire.

Toute autre conclusion étant impossible, tenons-nous à celle-ci qui est fort consolante.

L'oreille est un guide assez sûr; les gens de

goût approuveront rarement qu'on mette *après* au lieu d'*ensuite*, et qu'on écrive : « chacun devient *après* ce qu'il peut, » ainsi que l'a fait Beaumarchais.

Voici, pour un cas particulier, une solution bonne ou mauvaise. Mais, qui nous enseignera ce que c'est que la préposition et que l'adverbe?

Nous ne disons rien de la conjonction, ni du participe, ni de l'article...

## CLIII.

## CLEF. — LA CLEF D'UNE VOIE.

« Oui, Messieurs, c'est en vain que nous ferions une bonne constitution, si *la clef* de la *voie sociale* manque. »

— La clef d'une voie!

Un publiciste connu s'apitoyait naguère sur « *le char* de l'État entravé *dans les flots d'une mer orageuse....* »

Mirabeau dit quelque part :

« Nous devons sanctionner *la promesse* de cette *perspective*, et voilà tout. »

## CLIV.

## ENTENTE CORDIALE.

L'hiver dernier, l'on a beaucoup disserté à la Chambre à propos de ces deux mots, que M. le

ministre des affaires étrangères a placés dans la bouche du Roi. Parmi les députés qui ont en pure perte prononcé de longues séries de phrases, afin de démêler si l'*entente* de la France avec l'Angleterre était ou n'était pas *cordiale*, il ne s'en est pas rencontré un seul qui ait protesté au nom de la langue et du bon sens; pas un qui ait osé avouer que ces deux mots sont tout à fait inintelligibles.

Ainsi, la première assemblée délibérante du royaume a disserté, pendant trois jours consécutifs, avec un barbarisme pour prétexte; avec une locution dépourvue de sens, pour base.

On peut défier le plus habile, à l'aide du Dictionnaire, de la grammaire, de l'usage, et des auteurs anciens ou modernes, de définir, d'expliquer ces vocables incohérents : « notre *entente cordiale avec* l'Angleterre. »

« Cordial (signifie), qui est plein d'une véritable affection, » ou « qui vient du fond du cœur. »

Dans la dernière édition du Dictionnaire, et l'on sait qu'elle n'est ni étroite ni scrupuleuse, voici ce qu'on lit au mot *entente :*

« Entente, s. f. Interprétation qu'on donne à un mot, à une phrase équivoque, et susceptible de plusieurs sens.

« *Entente*, signifie aussi, dans les arts du des-

sin, — intelligence dans la distribution. L'*entente du coloris*, etc... Ce sens est employé quelquefois en littérature. *Il y a dans cette comédie beaucoup d'entente de la scène.* »

Ainsi, l'*entente cordiale* signifie : — *l'interprétation venant du cœur*, (et quel est, dans ce cas, l'objet interprété?) ou, — *l'intelligence*, *la compréhension* propre au cœur.

Expressions insaisissables.

L'*entente*, c'est l'action d'entendre et de comprendre, à un degré quelconque. On *comprend* bien ou mal; on est plus ou moins *entendu* dans un art ou dans une science; on a l'*entente du coloris*, l'*entente d'une énigme;* on possède plus ou moins l'*entente* d'un texte obscur. Mais, que cette entente soit bonne ou mauvaise, fausse ou juste, je ne puis concevoir qu'elle soit *cordiale*. Je ne puis m'expliquer non plus qu'on ait *une entente avec quelqu'un;* ignorant à fond ce que c'est, dans un sens général et indéterminé, qu'une *entente*.

Après avoir argumenté pendant plusieurs séances, pour savoir s'ils devaient donner leur adhésion à une expression aussi significative, et si les convenances *de la politique* en permettaient le maintien, Messieurs les députés déclarèrent à l'unanimité, ou peu s'en faut, que l'*entente cordiale* était la traduction la plus exacte de leur pensée

et de leur opinion, relativement à l'Angleterre.

## CLV.

## TOUS AUTRES, TOUT QUE.

On lit à la page 102 de la *Grammaire française*, due à la collaboration de M. Noël, inspecteur général de l'Université, et de M. Chapsal, professeur de grammaire générale, les explications suivantes, à propos de l'orthographe des noms-composés :

« *Des coq-à-l'âne* (des discours sans suite, où L'ON PASSE DU COQ..... A L'ANE).

« *Des pied-à-terre* (des logements où L'ON A SEULEMENT UN PIED A TERRE).

« *Des contre-coups* (des coups DANS LA PARTIE CONTRE, *opposée*).

*Des arrière-saisons* (des saisons QUI SONT EN ARRIÈRE). »

On ne dit jamais DES *arrière-saisons*. On appelle l'*arrière-saison*, la saison qui laisse *en arrière l'été*, l'été que l'on nommait jadis, et que les cultivateurs nomment encore *la saison*. L'arrière-saison, c'est la fin de l'automne.

*Un contre-coup* est la répercussion d'un corps sur un autre. Un écolier qui définirait des *contre-coups*, — des coups *dans la partie contre*, serait

mis hors de concours comme un barbouilleur, et à juste titre.

Définir le *pied-à-terre*, — un logement où l'on a SEULEMENT UN PIED A TERRE, c'est outrepasser les bornes du burlesque. Le pied-à-terre est un logis où l'on ne fait, pour ainsi dire, que se poser en passant, et qu'on n'habite pas d'ordinaire.

Enfin, des *coq-à-l'âne* ne sont — pas des discours sans suite où l'on passe *du coq à l'âne*.

D'abord, ce ne sont pas *des discours;* ce sont *des propos, des entretiens;* il n'y est nullement question d'*âne* ni de *coq*, et c'est faire preuve de peu de connaissances en fait d'étymologie, que d'expliquer ainsi celle du *coq-à-l'âne*.

La Grammaire de MM. Noël et Chapsal, autorisée, *prescrite* par l'Université, figure chaque année au programme de l'année scolaire.

Les exemples cités plus haut ont passé par hasard sous nos yeux : nous parcourions *la syntaxe;* il s'agissait d'y trouver, en désespoir de cause, au chapitre *De l'Article*, quelque règle applicable au pluriel *de tout autre*, quand *tout* n'est pas adverbe; et nous avions vainement compulsé *le substantif, l'adjectif*, etc....

Les grammaires restent muettes sur ce sujet. Girault-Duvivier, tout prolixe qu'il est d'habitude, garde le silence.

Voici la phrase qui a servi de motif à nos perquisitions. On lit dans Mirabeau :

Et vous, Messieurs, qui, plus que *tous autres,* « avez et devez avoir la confiance des peuples.... »

On écrirait sans scrupule : — Et vous, Monsieur, qui, plus que *tout autre,* etc.... Mais cette locution n'est pas admissible au pluriel. Le caractère de notre langue et l'usage s'y opposent également.

Il n'est pas inutile, à propos de l'adjectif *tout,* d'observer que ce mot, suivi de *que,* ne demande pas le subjonctif pour le verbe suivant, comme plus d'un auteur paraît le penser. Ne dites donc pas : — Cette femme, *toute* belle qu'*elle soit,* mais toute belle qu'*elle est.* MM. Noël et Chapsal ont signalé cette faute.

## CLVI.

### Nom collectif sujet de deux verbes.

Il peut arriver que de deux verbes régis par le même collectif, l'un doive être mis au singulier, l'autre au pluriel.

C'est une réflexion que n'avaient pu faire MM. Noël et Chapsal, égarés par la définition insuffisante qu'ils venaient de donner à propos *des collectifs,* lorsqu'ils ont écrit, à la page 170 de leur Grammaire, la phrase suivante :

« 203. — Un assemblage de mots qui font l'office d'une préposition, *se nomment locution prépositive;* tels sont : *à l'égard de, en faveur de....,* etc. »

Vaugelas, Th. Corneille, Féraud, Levizac, Wailly, ont fait des remarques sur cette matière, et aucun d'eux n'a examiné un exemple du genre de celui qui nous occupe.

« Les noms *collectifs généraux*, dit Girault-Duvivier, marquent la totalité des choses ou des personnes dont on parle, ou bien *un nombre déterminé* de ces mêmes choses ou personnes. »

( *De ces mêmes choses ou personnes* n'est pas français, soit dit en passant. )

« Les noms *collectifs partitifs* marquent une partie des personnes ou des choses dont on parle; ils expriment une quantité vague et indéterminée, et sont ordinairement précédés de *un* ou de *une.* » ( Pauvre indication ! )

Voici la règle à laquelle ces noms sont soumis :

1° « Quand un substantif *collectif partitif* est suivi de la préposition *de* et d'un substantif, le participe et le verbe *s'accordent avec ce dernier substantif*, parce qu'il exprime l'idée principale, l'idée qui fixe le plus l'attention.

2° « Lorsque le substantif *collectif général* est suivi de la préposition *de* et d'un nom, l'adjectif, le pronom, le participe et le verbe *s'accor-*

*dent avec le collectif général*, parce qu'il exprime une idée totale (je ne sais trop ce que c'est qu'*une idée totale*) indépendante des termes qui le suivent; enfin, parce qu'il exprime l'idée principale sur laquelle s'arrête l'esprit. »

D'après le premier précepte, on dira donc : — « Une multitude de gens *ont passé* par là; »

Et dans le second : — « L'armée des Arabes *fut* dispersée. — Il m'a donné la somme d'argent *promise*. »

Duvivier ajoute à ces exemples, et d'après l'autorité de l'Académie : « — Il a fourni la somme d'argent *convenue*. »

Dire : Une somme *convenue*, pour signifier une somme dont on est convenu, c'est commettre un solécisme, vu qu'on *ne convient pas quelque chose*.

Le même Duvivier en fait ailleurs l'observation.

Il résume ainsi la règle des collectifs :

« De ce qui précède, il résulte qu'on dira : UNE TROUPE *de voleurs se sont* INTRODUITS; et : LA TROUPE *de voleurs* S'EST INTRODUITE. Dans la première phrase, le collectif est *partitif*; dans la seconde, il est *général*. »

Voilà qui est bien expliqué. Examinons à présent la phrase de messieurs Noël et Chapsal.

— Un assemblage de mots : — voilà bien le

collectif *partitif*, suivi de la préposition *de* et d'un nom. Rien ne détermine cet *assemblage*, et l'attention se fixe sur le second substantif, avec lequel devra *s'accorder* le verbe suivant : « Un assemblage *de mots qui font* l'office d'une préposition.... »

Le sujet de cette proposition composant, avec son complément, un seul terme, ce terme demandera-t-il le verbe suivant au pluriel ? En un mot, doit-on écrire : Un assemblage de mots qui font l'office d'une préposition, *se nomment*, ou SE NOMME *locution prépositive ?*

Le nom *collectif partitif* « *marque une partie des choses*, exprime *une quantité vague, indéterminée.* « Quand on parle de toute une série, de tout *un assemblage de mots qui* font l'office d'une préposition, et qui forment un genre classé et spécifié, est-ce qu'on fait mention d'une quantité *indéterminée ?* Est-ce que l'on ne marque pas *la totalité de la chose dont on parle ?* et *le nombre* dont il s'agit n'est-il pas d'autant mieux *déterminé*, qu'on vient de le déterminer à l'instant par ces mots : *qui font l'office d'une préposition ?*

Lorsqu'il s'agit de nommer cette série de vocables, ce n'est plus un *vague assemblage de mots* que je dois dénommer, c'est un *assemblage* déterminé, c'est l'*assemblage de tous* les mots qui font l'office d'une préposition.

Girault-Duvivier, en observant que Fénelon a écrit : « CE PEU de mots SUFFIT pour, etc. — Nestor et Philoctète furent avertis qu'UNE PARTIE du camp était déjà BRULÉE, » en conclut que sans doute Fénelon a vu dans les collectifs *peu*, *partie*, l'idée dominante du sujet. « L'accord est syllepticque, et non grammatical (ajoute-t-il fort judicieusement); il n'est pas entre les mots, mais entre les idées. »

Ces divers principes sont, pour l'auteur de Télémaque, une excuse; pour nous, ils sont une apologie.

Rien n'est mieux *déterminé* qu'une catégorie de mots que l'on range sous l'empire d'une règle générale.

Dans l'exemple qui nous occupe, *un assemblage*, collectif partitif, change de nature avant le second verbe, à l'égard duquel ce collectif doit jouer un nouveau rôle : *L'accord est entre les idées.*

— Un assemblage de mots.....

— De quels mots parlez-vous? quels *sont* ces mots ?

— Je parle d'un assemblage formé de tous les mots qui font l'office de préposition.

— Et que nous direz-vous de *cet assemblage* de mots ?

— Qu'il *se nomme* locution prépositive.

La pensée ne se porte plus sur ces mots, isolément considérés, mais sur le groupe entier qu'ils constituent, sur l'ensemble, sur l'*assemblage* de ces mots, auquel on se dispose à assigner une dénomination.

Le bon sens et la réflexion aideront à reconnaître les cas analogues à celui-ci, et l'on ne se méprendra guère dans l'application, si l'on n'oublie pas que « l'accord est sylleptique et non grammatical; qu'il n'est pas entre les mots, mais entre les idées. »

## CLVII.

## FLEUR D'ORANGE.

Quiconque a trouvé des fleurs sur une orange, a le droit de parler de la *fleur d'orange*. Mais on ne cueille guère de pareilles fleurs qu'au *Jardin des Olives*. On rencontre probablement aussi en ce lieu des *fleurs de poire*, des *fleurs d'abricot*. Mais partout ailleurs, ce sont les orangers, les oliviers, les poiriers et les abricotiers qui portent les fleurs.

## CLVIII.

## ABSTENTION. — INSINCÉRITÉ.

*Abstention* est un terme exclusivement consacré à la procédure. C'est l'acte par lequel un juge se récuse.

Ce mot, hors de cet usage, devient un barbarisme. On ne saurait, sans faire preuve de pédanterie et de mauvais goût, parler de l'*abstention* d'une personne qui s'abstient de rire, de parler, de boire, etc....

Un de nos représentants a donné cette extension blâmable à ce substantif, l'auditoire l'a écouté, et n'a pas ri comme au mot *insincérité* imaginé par M. Berryer. Cependant, *abstention*, plus prétentieux, était plus ridicule. Ce n'est pas qu'*insincérité* soit estimable : l'*invaincu* de Corneille ne le justifie pas.

Ce vocable ayant réjoui l'assistance, M. Dupin aîné s'empressa de le reproduire au bout de cinq jours. Voilà comme les bons esprits coopèrent à enrichir la langue.

Voltaire avait fait *déthiarer;* Mandar, *déprétriser;* Mercier, *théophage* et *enjésuiter*. Ce sont là de beaux modèles et de dignes exemples à suivre.

## CLIX.

### Conditionnel employé pour un prétérit indéfini.

Voici comment s'exprime Voltaire sur ce sujet, dans le Dictionnaire philosophique, au mot LANGUES :

« Le style des ordonnances des rois, et des « arrêts prononcés dans les tribunaux, ne sert « qu'à faire voir de quelle barbarie on est parti. « On s'en moque dans la comédie des *Plaideurs* « (acte II, scène IV) :

« Lequel Hierôme, après plusieurs rébellions,
« *Auroit* atteint, frappé moi sergent à la joue. »

« Cependant il est arrivé que des gazetiers et des « faiseurs de journaux ont adopté cette incon- « gruité; et vous lisez dans des papiers publics : « On a appris que la flotte *aurait* mis à la voile « le 7 mars, et qu'elle *aurait* doublé les Sorlin- « gues. »

On est mieux écouté quand on préconise le mal que lorsqu'on prêche le bien ; trop souvent obéi sur d'autres points, Voltaire est méconnu dans cette circonstance. Ce qu'il nommait justement une *incongruité*, se commet encore avec fureur; les *gazetiers* d'aujourd'hui emploient ce conditionnel déplacé, lors même qu'il s'agit d'annoncer un fait positif et dégagé de toute incer-

titude. Ils ne se feraient aucun scrupule d'écrire : « On dit que Henri IV *serait* mort il y a deux siècles, et qu'il *aurait été* enterré à Saint-Denis. On ajoute que Louis XIII lui *aurait* succédé, etc... »

Cette manie fait grimacer le style d'une fort laide façon ; il faut être bien dépourvu d'oreille et de sentiment littéraire pour s'y abandonner.

## CLX.

## OISEUSEMENT. — CAMARISTE.

Cet adverbe forgé par Beaumarchais est un barbarisme ; quelques écrivains ont le tort de s'en servir, et de compliquer leur Vocabulaire d'un mot que l'Académie n'admettra sans doute jamais.

« En écrivant cette Préface, mon but n'est pas de rechercher *oiseusement* si j'ai mis au théâtre une pièce bonne ou mauvaise, etc. »

(*Préface du Mariage de Figaro*, p. 1.)

Quelques pages plus loin, le même auteur qualifie deux fois Suzanne de « *camariste* spirituelle, adroite et rieuse. » C'est *caméristé* qu'il fallait écrire. Les Italiens, de qui nous avons imité ce mot, disent *cameriera*, et les Espagnols, *camerera*.

## CLXI.

## POPULAIRE. — FAMILIER.

Quand l'Académie, dans son Dictionnaire, veut exprimer qu'un terme est bas et trivial, elle dit qu'il est *populaire*. Ce n'est pas un bon moyen, pour se rendre populaire, que de stigmatiser ainsi un adjectif dérivé du mot *peuple*. Que des écrivains de l'ancien régime aient confondu de la sorte l'idée qu'on doit rattacher au mot *populaire*, avec celle que réveille le substantif *trivial*, nous le comprenons, sans l'excuser; mais, de nos jours, la nuance est nettement tranchée, et les rédacteurs de la nouvelle édition auraient bien fait de modifier la formule surannée des éditions anciennes. Ils se fussent montrés plus justes, plus civils, et un mot n'eût pas été détourné de son acception. Suivant messieurs les Quarante, c'est se montrer *populaire* que de qualifier une jeune fille de *trousse-pète*, de *truande*, de *ganache*, etc... Il est non moins populaire de dire de quelqu'un : « *C'est un cochon, un gros cochon, un vilain cochon.* » Nous n'avons pas l'honneur d'être de la Cour, ni de l'Académie française; par conséquent, nous faisons indubitablement partie du peuple. Cependant nous n'avons point coutume, parmi les expressions

*populaires* dont nous faisons usage, d'admettre celles que le Dictionnaire nous attribue.

Le mot *familier*, qu'elle rend synonyme d'*injurieux*, de *grossier*, d'*insolent*, donne lieu à une observation analogue. Voici comment il est défini : « Qui a une habitude particulière avec quelqu'un, qui vit avec lui librement, sans façon, *comme on a coutume de vivre avec les membres de sa famille.* » Parmi ces termes, qu'on échange *en famille*, et entre amis intimes, nous signalerons *salope*, *gourgandine*, *taupe*, *crétin*, *crapule*, *crasseux*, *galopin*, *gredin*, etc....

Peste ! quelles familiarités ! dans quelle famille messieurs les rédacteurs de ces articles ont-ils appris la valeur des mots ? Serait-ce dans l'intimité de celui de leurs confrères qui nous enseigne, à la lettre *V*, que « l'*on dit* d'une femme qui a trop d'embonpoint : *c'est une grosse vache?* »

Les excellentes leçons de beau langage que l'on rencontre dans cet inimitable Dictionnaire de l'Académie française !

## CLXII.

### DONT pour D'OU.

De même qu'on dit : le village *où* je vais, de même on dit encore : le village *d'où* je viens. Entre *d'où* et *dont*, il y a cette différence, que le

premier de ces mots conserve de l'analogie avec *où*, adverbe de lieu, tandis que *dont* est purement relatif. Ainsi l'on écrira : l'homme *dont* je vous parle, et le lieu *d'où* ils arrivent.

Voltaire n'a pas toujours senti cette distinction. « Arrivé sur le bord d'une colline *dont* on voyait Babylone... » (dit-il dans *Zadig*); il fallait, *d'où* l'on voyait Babylone.

Cette remarque n'est pas nouvelle. Vaugelas accuse formellement ceux qui disent *dont* pour *d'où*, « *de très-mal parler;* bien que, ajoute-t-il, ce soit la vraie et première signification de *dont*, car il vient de *undè.* »

## CLXIII.

## Y, N'Y.

Quelquefois on dit : — Prenez garde de tomber, car on n'*y* voit pas clair.

Sédaine a écrit, en parlant de l'Amour :

« .... Ce petit dieu badin
« N'est jamais si malin
« Que quand il n'*y* voit goutte. »

Ces façons de parler sont incorrectes. Y, pronom, dans ces phrases, ne se rapporte à rien, ne tient lieu d'aucun terme, et doit être retranché.

On dirait fort bien : — Il fait si sombre dans cette galerie, qu'on n'*y* voit goutte; parce que *y*

remplace *dans cette galerie*, comme on l'entendra sans peine.

Quelques grammaires avertissent de cette faute que nous notons en passant, pour ceux qui ne les lisent plus, et qui les ont oubliées.

## CLXIV.

## FORT, TRÈS.

*Fort*, et *très* qui est dérivé de *ter*, s'emploient conjointement avec quelques autres adverbes pour former le superlatif. Cependant il n'est pas toujours indifférent qu'on se serve de l'un ou de l'autre de ces mots. *Très* ne peut modifier les substantifs, et ce serait mal parler que de dire : — J'ai *très*-chaud, il a *très*-soif, vous arrivez *très*-matin. En ce cas, on remplace *très* par *extrêmement*, ou bien l'on subordonne le nom à un adjectif. — Il a une *très*-grande soif.

Il est des cas où *fort* présente un sens qui s'oppose à celui de l'adjectif qu'il doit modifier. Ainsi, qui dirait : — Cet homme est *fort débile*, rencontrerait une de ces oppositions disgracieuses ; car, autant vaudrait mettre : — *fort faible*, superlatif ridicule, en dépit de Pélisson, qui dans l'Histoire de l'Académie, a écrit : « Voiture était de *fort faible* complexion. »

Je ne sais même si un orateur contemporain

a dit justement : « La Constitution *fortement affaiblie.* » Quoi qu'on en puisse penser, les esprits sévèrement logiques ne s'accommoderont pas volontiers de cette locution-là.

*Très* ne peut guère se joindre aux participes passés des verbes pronominaux, et il n'est pas souvent apte à modifier ceux des autres verbes. On ne saurait dire : — Je m'en suis *très*-repenti. — Vous en êtes-vous *très*-applaudi ? — Ce jeune homme est *très*-aimé, etc....

Quand le participe est employé tout à fait comme adjectif, il n'en est pas de même, et l'on écrirait bien : — Je l'ai trouvé *très*-abattu. Dans ce cas même, *fort* est plus élégant.

Dans une proposition négative, l'adverbe *très*, provenant de *ter*, a mauvaise grâce. Évitez de dire : — Il n'est pas *très*-las ; vous n'êtes pas *très*-grand. La valeur étymologique du mot donne la raison de ce principe.

## CLXV.

## PLÉONASMES.

Certains rhéteurs nous vantent en style d'apologie, des héros qui, par leur génie, se sont *à jamais immortalisés*, etc.... Expression surabondante : *immortalisé* dit tout, et *à jamais* est superflu, attendu que l'immortalité désigne un

temps qui n'a pas de terme, et que l'infini n'a pas de degrés.

On pourrait objecter, en guise de réfutation, qu'on *immortalise à jamais*, chaque jour, de grands hommes dont le nom meurt au bout d'une semaine.

Rien ne fait languir le discours comme les pléonasmes, et par malheur, rien n'est moins rare. Il en est de consacrés par l'usage; ce sont les plus difficiles à déraciner, tant est bien fondée l'allégorie des moutons de Panurge.

On trouve plusieurs pléonasmes signalés dans les grammaires, tels que : — S'entr'aider *mutuellement.* — Il m'a comblé de *mille* éloges. — Il n'a *seulement* qu'à se montrer. — Le souffle *orageux* de l'aquilon. — Peut-être ils *pourront* réussir. — Se peut-il que de tels hommes *puissent* vous persécuter ! — Il s'ensuit de *là*, — descendre *en bas*, — être forcé *malgré soi*, etc....

Voltaire a dit dans le *Dépositaire :*

« Mes emplois, je le sais, sont bien lourds, *bien pesants.* »

Ce pléonasme est vicieux, ainsi que celui-ci, qui est de Voiture : « Les bornes et *les limites* de l'éloquence; » et celui-ci, de J. J. Rousseau : « Un cadastre *général* de *tout* le pays; » et celui-ci de Fénelon : « Il tenait *à la main* une branche d'olivier. » On se doute bien qu'il ne la tenait pas avec le pied.

— *Et pourtant*, *et cependant*, *et puis*, sont aussi des pléonasmes à éviter.

« Se borner *uniquement* à une chose. »

(L'abbé GIRARD, *Préf. des Synonymes.*)

Cet adverbe n'ajoute rien à l'idée.

CLXVI.

LA PLUPART, POUR LA PLUPART.

*La plupart* est un substantif d'une composition compliquée (la plus grande part). Autrefois on écrivait *la pluspart*, et on avait raison. Les règles concernant ce mot sont dans toutes les grammaires; nous n'avons point à nous en occuper.

*Pour la plupart,* signifiant, *quant au plus grand nombre*, est un adverbe. On ne peut donc en retrancher la préposition *pour*, qui aide à le former, et l'on ne saurait dire, suivant l'exemple d'un auteur moderne : « Des femmes étiolées *la plupart.* »

CLXVII.

REPROCHER, suivi de la préposition A,
Régissant un nom de chose inanimée.

Ce verbe, dans son acception ordinaire, ne peut régir indirectement que des noms de personne. On *reproche* une faute à quelqu'un, mais

on ne reproche pas *à quelque chose.* « On pourrait reprocher un peu de maigreur *à ses membres*, » écrit un romancier célèbre.

Faire des reproches *à des membres....* — Et qu'ont-ils répondu à ces reproches ?

## CLXVIII.

### Personnification des quantièmes des mois.

Modèle de discours politique : « Le 8 août triomphe du 13 juillet; malgré les efforts du 9 février, et le 12 mai, continué par le 8 mars, après avoir lutté contre le 7 novembre, a vu le 29 octobre, rallié au 19 septembre, ramener sur l'*horizon parlementaire* le 18 juin. Que le 14 avril ne s'abuse pas sur les intentions du 4 janvier; les partisans du 31 décembre sauront affermir l'œuvre du 7 août, en dépit des coupables manifestations du 6 juin, etc..., etc... »

Ce genre d'abus signalé dans plus d'une parodie, par divers publicistes, s'accroît à mesure que les événements multiplient le nombre des dates remarquables. Pour entendre ce style mystique, il est besoin d'une mémoire surprenante. Encore dix ans, et quinze changements de ministère, le fond de la rhétorique parlementaire sera exclusivement tiré de l'almanach. Ceux de nos hommes d'État qui reviennent souvent au pouvoir

finiront par avoir pour symbole les douze mois de l'année; leurs principes politiques ne seront plus représentés que par des numéros.

### CLXIX.

### DE TEMPS A AUTRE.

Cette locution est barbare; les personnes qui l'emploient se mettent en guerre ouverte avec la grammaire. C'est *de temps en temps* qu'il faut dire. L'usage, quand il est bas et mauvais, ne fait pas autorité.

### CLXX.

### RÉSULTÉ. — SUBVENU.

Ces deux participes doivent être précédés du verbe *avoir*. Les grammairiens qui imposent cette règle ne la fondent ni sur des exemples, (car le nombre des auteurs qui ne l'ont pas reconnue est égal au nombre de ceux qui l'ont admise), ni sur un raisonnement quelconque; car il serait difficile de la justifier ainsi, au moins pour ce qui concerne le participe *résulté*.

Beaucoup de verbes neutres se conjuguent, tantôt avec un auxiliaire, tantôt avec l'autre. Quand on a en vue l'action exprimée par le verbe, on use de l'auxiliaire *avoir*. L'auxiliaire *être* indique plus spécialement qu'on est préoccupé de l'*état* de la chose ou de la personne à

laquelle le verbe s'applique. Or, l'intention de celui qui use du participe *subvenu* ne pouvant jamais porter que sur *une action*, il est naturel qu'on se serve toujours du verbe *avoir*.

Néanmoins ce précepte est un de ceux qui sont le plus souvent méconnus, et les gens écrivant : — On *a* subvenu à ses besoins ; — il *a* résulté de cette affaire, etc..., sont peut-être moins communs que les personnes qui disent avec moins d'exactitude : — On *est* subvenu, — il en *est* résulté.

## CLXXI.

## FOSSILE, INCRUSTÉ, PÉTRIFIÉ.

*Fossile* est synonyme d'enfoui. Toute substance que l'on retrouve dans les entrailles de la terre est *fossile*, qu'elle soit ou non modifiée par le temps, ou par d'autres influences.

En considérant le mot *incrusté* par rapport aux deux autres, et dans l'acception restreinte qu'on lui donne en géologie, l'on désignera sous le nom d'objet *incrusté*, de bois incrusté, par exemple, — du bois qu'une couche minérale, calcaire, siliceuse ou argileuse, recouvre.

Le bois *pétrifié* est du bois changé en pierre, et qui ne conserve du végétal que la forme.

La pétrification et l'incrustation sont d'ordi-

naire des *fossiles;* mais les fossiles peuvent n'être ni *pétrifiés,* ni même *incrustés.*

### CLXXII.

#### OU, entre deux substantifs.

Quand deux substantifs sont réunis par la conjonctive *ou*, et que le premier est précédé de l'article, le second doit être également précédé de l'article ou de son équivalent, chaque fois que les deux substantifs ne désignent pas un seul et même objet.

Il en est de même lorsque les deux substantifs, désignant un seul objet, trop éloignés d'être synonymes pour qu'on puisse remplacer l'un par l'autre, présentent à l'esprit deux idées distinctes.

On dira donc, si l'on veut : — Les principes *ou éléments* des choses, — une demande *ou requête*, etc.... Mais on ne doit pas écrire, comme l'a fait un critique : « Cette chanson pouvait sembler une allusion *ou requête* poétique ingénieuse. »

Aucun objet n'est une allusion *ou requête;* c'est l'un ou l'autre; c'est une *allusion*, ou une *requête*. Il est même bon, en pareil cas, que les deux termes soient séparés par une virgule.

## CLXXIII.

### OUTRE.

Il y avait bien deux siècles que personne ne s'était avisé d'écrire *un outre* plein de vin, lorsque Voltaire, dans *Zadig*, a eu fantaisie de le faire. « .... Seigneur, on ne mange point mon basilic..... je l'ai mis dans *un petit outre*, bien *enflé* et *couvert* d'une peau fine; il faut que vous poussiez *cet outre* de toute votre force, et que je vous *le* renvoie, etc... »

Cet exemple n'a pas été suivi, et personne ne considérant *outre* comme masculin, cette remarque n'a d'autre but que de signaler un caprice assez inexplicable chez un grand écrivain.

## CLXXIV.

### FOUGÈRE. — COUDRETTE. — ORMEAU.

M. Alphonse Karr a eu soin de prévenir les poëtes rustiques qu'il est aussi difficile que peu agréable de danser *sur* la fougère, la fougère étant un petit arbrisseau de deux à trois pieds, dont la tige est assez ferme, et le feuillage dur. Il serait plus commode de danser sur des choux ou sur des artichauts.

Il est non moins disgracieux de danser *sous*

*la coudrette*. Ce mot est un diminutif de *coudrier* ou de *coudraie*, synonymes de *noisetier*. Or, les jeunes coudriers se développent en forme de buissons; leurs branches allongées naissent du pied même de l'arbuste, *sous* lequel ne peuvent guère se tapir que des lapins ou des renards.

Danser *sous l'ormeau* n'est guère plus avantageux; cet arbre est le plus grêle, le plus étriqué, le moins doué d'ombrage qu'on puisse voir. J'aimerais presque autant danser sous le mât de cocagne.

A quoi bon offrir des images fausses ou peu agréables? Il n'est pas de mise en scène plus pitoyable, pour des danses villageoises, qu'une escouade de grands benêts d'ormeaux rangés en quinconce, ou autrement groupés.

## CLXXV.

## SPÉCIAL, SPÉCIALITÉ.

Depuis quelques années, ces mots deviennent l'objet d'un abus assez plaisant. Certains adeptes industriels de la science, oculistes, phrénologistes, homœopathes, dentistes, pédicures, etc...., se qualifient d'hommes *spéciaux*.

« — B., atteint d'une affection névralgique, se mit entre les mains d'un homme *spécial*. » Voilà comme on parle aujourd'hui. Ressuscitez Pascal

et Voltaire, lisez-leur cette courte phrase, ils n'en devineront le sens ni l'un ni l'autre.

Le Dictionnaire de l'Académie définit ainsi l'adjectif SPÉCIAL : « Exclusivement déterminé à quelque chose en particulier. »

J'ignore ce que cela veut dire, et me flatte, sous ce rapport, d'être dans la même situation que messieurs les membres de l'Académie française. Leur définition est évidemment philosophique.

Il me semble que cet adjectif modifie plus convenablement les noms de choses que les noms de personnes; — faveurs *spéciales*, — clause *spéciale*, etc... Vous parlez de gens *spéciaux* en médecine; dites tout simplement, *les médecins*. Ce mot *spécial* n'ayant, avec un nom de personne, aucun sens appréciable, tant qu'on ne l'a pas déterminé par d'autres vocables, il suit de là, qu'en énonçant ces vocables, on peut supprimer un adjectif qui est sans utilité.

L'extension que l'on a donnée au mot *spécial* rejaillit sur le substantif *spécialité*, d'une façon plus ridicule encore. Maintenant, on dédaigne d'avoir un état, un métier, d'exercer une profession; on *exerce* une *spécialité*; cela est plus noble, et donne un air scientifique tout à fait curieux. Nous avons des tailleurs, des bottiers, qui sont des hommes *spéciaux*... relativement aux bottes

ou aux gilets. De jeunes médecins homœopathes vous disent qu'ils ont — *embrassé une spécialité ;* deux expressions dont l'une exclut l'autre. On *embrasse* la médecine dans son ensemble ; mais quand on s'attache exclusivement à l'une de ses branches, à une seule des ressources qu'elle possède, on fait le contraire *d'embrasser,* — *on choisit,* en procédant par exclusion. — *Embrasser* l'éclectisme, serait une locution vicieuse. *Spécialité* est un terme de pratique, auquel il se faut garder de donner une valeur trop générale. Voici les deux seuls exemples dans lesquels l'Académie signale l'emploi de ce substantif : « On dit, en matière d'hypothèque, — *sans que la spécialité déroge à la généralité.* »

« Il se dit, en finances, de l'application exclusive d'un certain fonds à une nature particulière de dépenses. *On a dérogé à la spécialité.* »

## CLXXVI.

## CONTRERÉVOLUTIONNAIREMENT.

Voltaire prétend quelque part, que les Français ont formé leur langage de celui des Latins, en abrégeant tous les mots ; « *attendu* (ajoute-t-il) *que c'est le propre des barbares d'abréger tous les mots.* » L'adjectif *contrerévolutionnaire*, et l'adverbe *contrerévolutionnairement*, s'il avait eu le bonheur de les voir éclore, lui auraient

prouvé, d'une manière victorieuse, notre triomphe absolu sur la barbarie.

### CLXXVII.

### CHORAL. — ORCHESTRAL. — TROMBONE.

Un critique, à qui des articles de journaux sur la musique ont valu un emploi d'Archiviste-palæographe à la Bibliothèque royale, (que n'envoie-t-on les élèves de l'École des chartes à l'Académie de Musique!), désigne les chœurs, et les ouvrages à grand orchestre, sous le nom d'œuvres *chorales* et *orchestrales*. Deux barbarismes. Il qualifie, en outre, de *trombones*, les personnes qui jouent du trombone; par anticipation, sans doute, sur les licences qu'autorisera la prochaine édition du Dictionnaire. Il ajoute que ces Messieurs les *trombones* font une *sensation immense*. Ce musicien paraît aspirer à l'Académie des Inscriptions.

### CLXXVIII.

### GRIEFS A REDRESSER.

On redresse *les torts*, en style de romans de chevalerie, mais on ne redresse pas *les griefs*; j'en demande pardon à Messieurs les rédacteurs du Dictionnaire de l'Académie, et à M. G..., qu'ils ont égaré à leur suite. La raison, c'est que

le *tort* et le *grief* ne s'appliquent pas à la même personne. Celle qui poursuit le *redressement des torts* d'autrui, ne saurait parler, sans offenser le sens commun, de redresser *son grief*, c'est-à-dire, le dommage qu'elle a reçu, et la plainte qu'elle fait. La locution est inintelligible.

Ce n'est pas l'opprimé, ce n'est pas la victime qu'il faut *redresser;* c'est l'offenseur, qui a *tort*, et qui a donné contre lui *des griefs*. Ces griefs représentent la personne offensée, qui poursuit le redressement des torts d'autrui. *Redresser les griefs* d'un homme, ce serait le faire revenir des ressentiments que lui a laissés une injure, ou un mauvais procédé dont il se serait vu l'objet. Mais cette expression louche n'est pas consacrée.

## CLXXIX.

## SAISIR, SE SAISIR.

Je ne sais si c'est s'exprimer correctement que de dire avec Voltaire : « Il *se saisit* de la lance *près du fer* dont elle est armée. » (*Zadig*, 174).

Il me semble que *se saisir* est ici synonyme de *s'emparer*, et qu'on ne s'empare pas d'une lance *à* ou *par* un endroit quelconque. Ce verbe marque une action soudaine, et dont on ne mentionne pas les circonstances. On *prend* une lance

par une de ses extrémités, et *prendre* équivaut alors à *saisir*, et non à *se saisir de*. Il eût été mieux de dire : — *Il saisit* la lance près du fer dont elle est armée.

### CLXXX.

**FRANC, VRAI, PUR,** etc., ne peuvent être joints, comme épithètes, à des expressions injurieuses.

On ne se fait pas scrupule de dire : *un franc scélérat*, un *pur intrigant*, un *vrai tartufe*, etc. Cependant, il est bon d'accorder les mots avec la raison, et de ne point accoupler des *qualités* aussi différentes entre elles, que la *scélératesse* et la *franchise*, que l'*intrigue* et la *pureté*, que le *vrai* avec l'*hypocrisie*.

Ces façons de parler, et surtout la dernière, n'ont d'abord été qu'une affaire de mode, vers le milieu du siècle passé. Le Dictionnaire de l'Académie les a autorisées, en les faisant servir dans ses exemples : « — *Un vrai fourbe, un vrai coquin*, c'est *un franc hypocrite*, un *franc gueux*, etc...., etc.... » Voilà ce qu'on trouve à tout instant le long du Dictionnaire. La dernière édition est un peu plus sobre sur ce point, mais elle ne l'est pas encore assez.

Quelquefois l'adjectif *vrai* dénature le sens du nom qu'il précède. — La barbe de G. est une

*vraie barbe de bouc*, signifie proprement que G. a pris la barbe d'un bouc, et se l'est ajustée au menton.

## CLXXXI.

### AU COURS, pour AU COURANT. — CURIOSITÉ SUR.

Beaumarchais a introduit certaines locutions qui sentent l'homme de bas lieu, et qui se retrouvent dans le petit commerce parisien.

« Me tenir *au cours* de ses démarches, » dit-il dans *le Mariage de Figaro;* ailleurs, il écrit au Roi, que « l'excessive curiosité du public SUR *le Mariage de Figaro*, semble promettre un heureux succès. »

Il fallait, dans le premier cas : me tenir au *courant* de ses démarches, et c'est ainsi que tout le monde parle. Le second exemple ne donne lieu à aucune explication, et chacun sait qu'on n'est pas curieux SUR *le Mariage de Figaro.*

## CLXXXII.

### UNIVERSEL.

« *Le général* est commun à un très-grand nombre, dit l'abbé Girard ; *l'universel* s'étend à tout. Le gouvernement des princes a pour objet le

bien *général;* mais la providence de Dieu est *universelle.* »

L'illustre auteur de la Préface du Dictionnaire de l'Académie française (édit. de 1835), amoindrit le sens de ce dernier mot, quand il parle de l'époque où notre langue a pris « un empire presque *universel* EN EUROPE. »

Ce qui a cours en Europe n'est pas plus *universel* que l'Europe n'est l'univers. — *Universel en Europe* est choquant.

Lors même que notre idiome serait parlé par beaucoup de gens dans tout l'univers, son empire serait *général* et non *universel;* « car *le général*, dit Beauzée, n'est point incompatible avec des exceptions particulières; l'*universel* les exclut absolument. »

## CLXXXIII.

### AUCUN. — GUÈRE. — PERSONNE. — RIEN.

« Sous le rapport des origines, la Grammaire de l'abbé Regnier, une des plus étendues, est, avec tout son fatras, aussi incomplète que ses devancières, et l'étymologie y est aussi mal étudiée. Ainsi, le mot *aucun* y est toujours (comme chez tous les lexicographes), la traduction de *nullus; personne*, celle de *nemo; guère*, celle de *parùm; rien*, celle de *nihil*.... L'étude des vieux textes auroit cependant éclairé ces érudits sur la

valeur de cent expressions analogues à celles que nous prenons là pour exemples, en leur enseignant que le pronom *aucun* est synonyme d'*aliquis*, dont il est issu. — *Aucuns dient* a toujours signifié : *certaines personnes disent;* de même que, *personne*, s'il n'est précédé ou suivi d'une négation, ne peut vouloir dire *l'absence de tout individu.* — Qui avez-vous rencontré? — *Personne.* C'est là une locution vicieuse, autorisée par un abus de l'usage, abus que la connoissance des étymologies eût réprimé. *Guère* signifie *beaucoup*, et la preuve, c'est que s'il équivaloit à l'opposé de *beaucoup*, c'est-à-dire, à *peu*, — Je n'ai *guère* d'argent, serait comme : — Je *n'ai peu* d'argent. Or, *n'avoir peu*, c'est beaucoup avoir. Quant au mot *rien*, autrefois substantif régulier, dérivé de *res*, *rei*, il avoit le même sens que ce nom, et, loin de s'employer comme le *nihil* des Latins, il signifioit : *une chose.* On trouve (c'est, je le crois, dans Garin le Lohérain) : « Vous êtes *la rien* que j'aime le mieux, » c'est-à-dire, l'objet que je préfère. L'ignorance de l'étymologie a perverti le sens de ce mot, devenu inintelligible pour les étrangers, qui y trouvant diverses acceptions opposées, ne savent comment classer un vocable irrégulier et illogique dans son emploi. C'est en vain que l'étude du moyen âge a tenté de redresser ces erreurs; l'Académie françoise les

a consacrées encore une fois en 1835, dans son Dictionnaire (1). »

Mais, dira-t-on, l'Académie ne pouvait, de sa seule autorité, s'opposer à l'usage, la plus forte des lois, et condamner une coutume devenue générale. — Non, sans doute, et ce n'est point là le service que nous réclamions d'elle, à l'époque où nous avons tracé les lignes qui précèdent. Ce qu'elle pouvait faire, l'Académie, c'est de rappeler le sens primitif de ces mots, d'en restreindre l'emploi à certaines circonstances, et de le prohiber dans celles où la contradiction est trop manifeste. Ce qu'elle pouvait faire, c'est d'avertir que trois de ces mots ne sont pas des négations simples, et que l'un d'eux n'a perdu son acception réelle que par corruption. Alors les auteurs accepteraient le mal déjà produit, mais ne l'accroîtraient pas davantage. On peut faire, à cet égard, pis que l'on n'a fait jusqu'ici; des exemples le prouveront.

Il est fort utile de savoir que ces mots n'ont pas le sens qu'on leur attache, s'ils ne sont escortés d'une bonne négation. Quand on dit : — *Rien n'est* plus agréable que, etc.... c'est comme s'il y avait : — *Chose* n'est plus agréable..., et le mot *rien* est là dans sa véritable acception.

(1) *Étude sur la langue françoise;* — Paris, 1840, — in-8.

Mais, quand on demande à quelqu'un ce qu'il fait, et qu'il répond : — *rien*, le mot est détourné de son acception; et quoi qu'en puisse penser l'Académie, c'est mal parler que de parler ainsi; il faut répéter le *ne*, et répondre : — Je ne fais rien. Autrefois on répondait simplement : — *Nulle rien* (*nullam rem*); puis, par corruption, on a supprimé le premier mot. Ce que nous observons sur ce point s'applique à *aucun*, à *personne*, et à *guère*, qui n'ont par eux-mêmes aucune valeur négative; car on ne peut dire : — *J'*aime *personne*, *je* mange *guère*, *aucun* soldat *a* tourné le dos, etc.... Ainsi, lorsqu'on prétend rendre ces mots négatifs par eux-mêmes, on commet un contre-sens; il faut trouver moyen de les escorter de *ne*. Chaque fois, au surplus, qu'en dépit d'une sotte coutume, l'on use de ces locutions d'une manière totalement vicieuse, la période devient gauche, et laisse le lecteur mal satisfait. André Chénier a mis dans sa neuvième élégie :

« Une muse timide et qui, parmi ses sœurs,
« Rivale *de personne*, et sans demander grâce,
« Vient, le regard baissé, solliciter sa place. »

N'est-on pas tenté de demander quelle est *cette personne* dont il s'agit? et, dès que ces mots ne peuvent avoir leur sens prohibitif sans l'aide d'une négation, n'est-il pas clair qu'ils ne sont

point tels que les définissent les grammairiens et les faiseurs de Dictionnaires?

Le mot *aucun*, ainsi que *personne*, ne garde pas, au pluriel, sa valeur négative. *Aucuns* signifie *quelques-uns*. Ainsi, quand il n'est pas au pluriel, il régit toujours, au singulier, le verbe qui le suit. Mirabeau a péché contre cette règle, et quelques auteurs d'aujourd'hui font à cet égard ce qu'a fait Mirabeau.

*Guère* nous vient de la langue d'Oc; il signifiait autrefois *beaucoup*. Nous en avons fait *naguère ; il n'y a guère*, il n'y a *beaucoup* de temps.

Les Italiens nous ont dérobé ce mot, et l'ont changé en *guari*. C'est le cardinal Bembo qui consomma le larcin. Il soutint même contre Castel-Vetro que ce mot était synonyme de *molto*.

Plus tard, H. Estiene, appuyant l'opinion de l'auteur de *Le prose*, terminait son plaidoyer par ces mots : « Mais je scay bien qu'aucuns Fran-« cois aussi s'abusent en la signification de ce « mot, comme en celle de *rien*. »

## CLXXXIV.

## COSSU, OPULENT.

La plupart des lecteurs savent que le premier de ces mots est trivial, et de trop mau-

vais goût, pour figurer, soit dans une lettre familière, soit même dans le style de la conversation, à moins qu'on ne lui donne une intention comique bien évidente. Il provient du substantif *cosse*. — On dit des pois, des haricots bien *cossus*. Concluons-en que, pour être justement employé, même dans un badinage ironique, il faut qu'il ait pour objet de désigner, non pas précisément une personne riche en terres ou en écus, mais une personne vêtue avec un grand luxe de mauvais goût, quelqu'un qui se fait de ses richesses une *cosse* plus ou moins lourde, plus ou moins épaisse, plus ou moins somptueuse. Il a trait à l'aspect extérieur des gens à qui on l'applique, et sous ce rapport, la définition de l'Académie — « qui est *à son aise, riche, opulent*, — est incomplète.

Cet ordre d'idées fait songer au mot *opulent*, qui commence à descendre dans les régions inférieures du langage; son emploi trop fréquent marquerait un goût peu délicat. C'est un mot d'alliage, où le cuivre commence à paraître.

## CLXXXV.

## AVOIR L'ANNONCE QUE.

Locution usitée parmi les horlogers suisses du canton de Neuchâtel. — *J'ai eu l'annonce que*

vous viendrez à la Chaux-de-Fonds, écriront-ils ; — avez-vous eu l'annonce que mon frère a passé au Locle? etc....

J'ignore si Beaumarchais a contracté cette façon de parler, lorsqu'il *travaillait d'horlogerie* (comme disent encore les Suisses) ; mais on trouve dans sa lettre XLIII, une période affligeante, commençant ainsi : « *Je vous observe* donc, Monsieur, « *que*, si vous avez *eu l'annonce* au comité *que* « soixante-dix mille fusils sont cachés par moi « dans Paris, *qu'ils* sont dans un lieu très-suspect, « ce *qui* suppose *que* vous le connaissez, vous « êtes plus suspect *que* ce lieu de n'avoir pas, etc. »

On ne saurait produire une phrase plus malsaine, plus incorrecte, et il se faut garder d'*avoir l'annonce que*, non moins que d'observer *à quelqu'un*, solécisme le mieux constaté, le plus pesant qui soit au monde.

## CLXXXVI.

## LOCUTION TROP RECHERCHÉE.

Le grand écrivain qui popularisa, sous la Restauration, des expressions d'un lyrisme dangereux, telles que — l'*homme des anciens jours*, non content de cette périphrase qui signifie tout simplement, — *un vieillard;* a écrit ailleurs, dans l'appréhension du même mot propre : « Ainsi chantait l'*ancien des hommes.* »

Il s'agit d'un vieillard qui a raconté une histoire.

Dans la prose, *chanter* ne peut équivaloir à *réciter*, à *dire*. Tel mot que, dans les vers, on détourne du sens propre, le reprend dans le style ordinaire. S'il en était autrement, les vocables d'une langue changeraient de valeur quatre fois par siècle.

## CLXXXVII.

## ÊTRE HEUREUX DE.

Souvent, par un abus d'expression fort ordinaire chez les auteurs de notre temps, on se dit *heureux de* certaines choses auxquelles on est à peu près indifférent. Cette formule est, dans beaucoup de cas, une de ces locutions parasites qu'il est mieux de retrancher que d'admettre. *L'homme heureux*, dit l'Académie, est celui « qui jouit du bonheur, et qui possède tout ce qui peut le rendre content. »

D'après cette mauvaise définition, est-il permis, comme le font les critiques, de se dire *heureux* de la publication d'un ouvrage nouveau, des progrès remarqués dans les travaux d'un artiste, ou de l'achèvement d'une construction?

Chaque jour, et à tout propos, on lit de ces phrases :

« *Nous sommes heureux* d'avoir à signaler dans

ce livre une recherche quelquefois éclairée, des beautés du style, etc.... »

« Ce tableau est digne du nom du peintre; *nous sommes heureux* de lui rendre cette justice. »

« L'achèvement du monument de Molière est un événement dans le monde littéraire; *nous sommes heureux* d'annoncer au public que les échafaudages ont été enlevés.... »

Voilà un bonheur bien fragile et bien suspect. S'il ne manquait à la félicité de l'auteur que la publication de ce volume, que la disparition de ces échafaudages, il se montrait borné dans ses desirs.

Ces termes, empreints d'exagération, ont passé dans le style mercantile, et chaque jour les journaux sont *heureux* huit ou dix fois. — *Heureux* d'annoncer que M. X.... vend du vin à un taux modéré; — *Heureux* d'annoncer qu'un chemin de fer est livré à la circulation; — *Heureux* d'annoncer que les essais du pavage en bois, ou des tissus de verre, ont pleinement réussi... Félicités précaires, auxquelles le lecteur ne croit pas; style *gasconnant,* dont l'adoption dans les réclames du commerce, doit être un motif d'exclusion pour les littérateurs et les gens de goût.

## CLXXXVIII.

## JORDONNER. — MÉTAIL.

Le titre de cette remarque offre de quoi surprendre le lecteur; l'écrivain qui nous l'a fournie, novateur puissant, génie que chacun admire, n'a pas craint, dans cette circonstance, de faire un *errata*, ou un *erratum*, pour remplacer, par ces deux néologismes, les expressions correctes que son imprimeur avait substituées à sa fantaisie. Voici ce qu'il dit à ce sujet :

« Dans la *lettre première*, page 10, lignes 2 « et 3, au lieu de : *la maison est pleine de voix* « *qui ordonnent*, il faut lire : *la maison est pleine* « *de voix qui jordonnent*. Dans la *légende du* « *beau Pécopin* (lettre XXI), tome II, page 244, « ligne 13, au lieu de : *une porte de métal*, il faut « lire : *une porte de métail*. Les deux mots *jor-* « *donner* et *métail* manquent au Dictionnaire de « l'Académie, et, selon nous, le Dictionnaire a « tort. *Jordonner* est un excellent mot de la lan- « gue familière qui n'a pas de synonyme possible, « et qui exprime une nuance précise et délicate : « le commandement exercé avec sottise et vanité, « à tout propos, et hors de propos. Quant au « mot *métail*, il n'est pas moins précieux. Le « *métal* est la substance métallique pure; l'ar- « gent est un *métal*. Le *métail* est la substance

« métallique composée; le bronze est un *métail.* »

Quel que soit le mérite de ces deux locutions, on ne peut s'empêcher de prendre la défense de l'Académie française, qui les a omises dans son Dictionnaire. Ce Dictionnaire, en effet, ne peut *avoir eu tort*, en cette affaire, puisqu'il ne connaissait ni *jordonner*, ni *métail*, que l'auteur n'avait pas encore créés.

Aujourd'hui même, l'Académie pourrait, sans avoir tort, se dispenser d'enregistrer ce substantif et ce verbe, par cette raison qu'elle ne doit consacrer que des mots adoptés dès longtemps par l'usage, le seul maître qu'on reconnaisse en pareille matière. Si ces mots nous manquent réellement, on les verra se faire jour; ils passeront dans le discours et dans la littérature. Mais l'autorité d'un beau nom et d'un grand talent ne peut abréger d'une heure ce temps d'épreuve. Pomponius Marcellus interdisait à l'empereur Tibère, qui gouvernait le monde, le pouvoir de donner aux mots le droit de bourgeoisie; et Tibère passa condamnation.

Bien que le nom de l'auteur du *Rhin* soit plus respectable pour moi que celui de Tibère, je ne pense pas que le poëte ait ici plus de puissance que César.

D'ailleurs, les deux mots que l'on recommande sont-ils d'une utilité bien réelle?

Ne pouvons-nous désigner une substance métallique composée, sans l'assistance du mot *métail*, et le substantif *alliage* n'est-il pas d'autant meilleur, que l'idée d'un mélange y est inhérente? — Le *bronze est un métail*, dit notre auteur; — le bronze est *un alliage*, répondrons-nous, et notre définition, conforme aux lois de la langue, est tout aussi exacte. Qu'on dise *alliage*, ou *métail*, l'un de ces mots n'indiquera pas mieux que l'autre la nature de la composition, et il faudra toujours user du mot *bronze*, si l'on veut faire entendre que ce *métail*, que cet alliage est du bronze. Pourquoi multiplier les mots qui ont un sens vague et subordonné?

On pourrait encore objecter, contre cette innovation, que *métal* et *métail* sont tout simplement deux formes orthographiques du même mot, l'une ancienne, l'autre moderne, et qu'on ne saurait, de ce nom, diversement écrit, faire deux substantifs distincts. Mais il est superflu de pousser plus avant ces considérations.

*Jordonner*, comme l'explique M***, est une idée spirituelle et ingénieuse; c'est de la fine plaisanterie d'autrefois. Si la pensée en fût venue à Rivarol dans la conversation familière, le mot eût fait fortune dans les salons du siècle dix-huitième. Mais est-il bien vrai que *jordonner* soit

une affaire d'importance, un mot si excellent, que notre idiome ne puisse s'en passer?

D'abord, ce verbe est pénible à conjuguer; — *Je jordonne*, *nous jordonnons*, *vous jordonnez*, paraîtront toujours bizarres.

On n'invente rien sous le soleil; le peuple à qui les mots ne font jamais défaut, quand la malice le rend spirituel, a depuis longtemps qualifié de *monsieur*, ou de *madame J'ordonne*, les gens qui exercent le commandement avec sottise, importance et vanité. Mais il a senti, ce peuple, qu'il ne pouvait aller plus loin, et il n'a point créé un verbe dont il peut se passer sans que son trait perde rien de sa pointe.

Si l'on faisait ainsi, suivant sa fantaisie, des verbes et des noms, il deviendrait impossible d'apprendre la langue française, compliquée qu'elle serait de plusieurs millions de vocables. Quand on aurait réussi à caractériser par un mot chacune des nuances délicates de la pensée, en quoi consisterait le style? de quoi serviraient les images? et à quelle extrémité la poésie ne serait-elle pas réduite?

C'est en combinant les mots ensemble avec habileté, que l'on arrive à la finesse dans l'expression, à la subtilité dans la forme, à la précision dans le style, à la grâce et à la vigueur dans le discours.

Que de choses plaisantes et malicieuses à dire sur une maîtresse-femme, parlant haut, grondant tout le monde, et commandant à tort et à travers avec une burlesque importance ! Il serait triste qu'on fût obligé, sous peine de prolixité, de définir ce caractère avec un seul mot, en se bornant à écrire : — Une femme qui *jordonnait* !

Si jamais l'on parvenait à faire d'une langue l'aride algèbre de la pensée, cette langue serait rebelle à toute poésie, et bientôt on la désapprendrait, tant le nombre effroyable des formules lexicologiques surpasserait les facultés de la mémoire humaine.

## CLXXXIX.

## HUMANITAIRE.

Dans le temps d'innovation où nous sommes, il y a tant de demi-dieux en France qui ne savent pas le français, il existe tant de sectes, tant de coteries, qui se qualifient de religions, tant de rêveries qui prétendent à se donner pour sincères, et qui créent des vocables, pour faire croire à des idées nouvelles demandant un nouveau langage, qu'on ne saurait, sans se compromettre avec des vocables barbares, aborder les *questions sociales*, au point où elles sont maintenant.

L'Académie n'a pas mentionné ces diverses expressions, parce qu'elle n'aurait pu les expli-

quer. Le sens en est encore incertain; elles changent de valeur suivant les différentes sectes, souvent même suivant la fantaisie des adeptes de la même communion. Il n'est pas rare de les voir discuter deux heures, à propos d'un mot que chacun entend d'une manière opposée.

La définition seule du mot *humanitaire* donnerait lieu à des études divertissantes, et singulièrement variées. Comme la clarté est de l'essence même de notre idiome, et que la précision dans les termes est indispensable à tout écrivain; il est bon, si l'on veut être pur, de s'abstenir de l'argot des *socialistes*, ou bien, si l'on est forcé de s'en servir pour les désigner, pour retracer leurs opinions, de souligner leurs termes, de les imprimer en *italique*, comme on le fait pour les mots *latins, anglais, italiens,* pour tous les objets de citation, en un mot, qui ne font point partie de la langue. Sans cette précaution, et si l'on se laissait gagner par ces ouvriers de Babel, avant trente ans, il y aurait un nouveau parler, incompréhensible pour les Français de 1844.

## CXC.

### FRAPPANT, ANTE; — SAISISSANT, ANTE.

Le premier de ces adjectifs, qui n'a été intro-

duit au Vocabulaire qu'en 1798, a déjà vieilli dans quelques acceptions.

On dit encore familièrement — qu'un portrait est *frappant*, pour faire entendre que la ressemblance en est parfaitement saisie.

Mais on ne dit plus, en parlant d'une pièce de théâtre qui fait une vive impression sur l'âme, sur les sens : — c'est une pièce *frappante*.

— *Un spectacle frappant*, que l'Académie a laissé, en 1835, parmi des exemples copiés dans l'édition de 1798, est une locution qu'on n'entend plus.

Dans son discours de réception, l'abbé Girard a mis : « La critique y apporte ce qu'elle a de plus *frappant*, sans cesser d'être polie. »

On ne conçoit plus ce que représentait ici le mot *frappant*, et qui pis est, on ne l'a bien conçu jamais.

Cette expression a été un instant à la mode, il y a soixante ans; elle équivalait alors à notre jeune adjectif *saisissant*, qui n'avait guère qu'une application; — *un froid saisissant*, et qui depuis, a envahi toutes les branches de la critique. Il n'en faut néanmoins pas abuser; car il donne aux idées les plus naturelles, un certain air apprêté.

## CXCI.

## SIMPLISME, SIMPLISTE.

Fourier applique à ces deux mots qu'il a faits, la même définition : « ce qui tient au mouvement simple. » Puisqu'ils ont une valeur identique, il suffisait d'en procréer un seul. Puis, il me semble que ce qui tient au mouvement *simple*, est tout uniment *simple*, et non *simpliste* ou *simplisme*, de même que ce qui tient au mouvement composé est.... *composé* et non *composite* ou *composisme*. Peut-être, après tout, les barbarismes en question servirent-ils à celui qui les mit au monde, et nous les jugeons sur une définition incomplète. Quoi qu'il en soit, ces termes d'un idiome particulier ne doivent pas sortir de l'école des disciples de Fourier.

## CXCII.

## AVOIR L'ÉGARD DE, — LE DEVOIR DE, — L'INTÉRÊT DE.

« C'est au clergé, qui du moins a eu pour nos invitations *l'égard de* déclarer qu'il ne se regardait pas comme.... »

« .... Le conservateur de toutes les propriétés aurait le droit et *le devoir de* vous arrêter. »

« Le Roi n'a donc ni le droit, ni *l'intérêt de*

s'opposer à la déclaration d'une telle maxime. »

Ces trois phrases sont de Mirabeau. On tombe souvent dans l'erreur qu'il a commise. Cependant la logique, ici, est d'accord avec l'usage.

*Les égards* sont des marques de déférence qui s'étendent à toutes les circonstances, et ne se bornent pas à un objet particulier. Ce mot ne peut donc s'employer d'une manière définie. On ne s'en sert qu'au pluriel, ou sans article au singulier. — Avoir égard *à*, avoir des égards *pour*.

*Le devoir* est chose que *nous n'avons* pas, que nous ne possédons pas; on *n'a* pas *le devoir de;* c'est au contraire, *le devoir,* sentiment *moral* supérieur à nous, qui *nous a*, qui nous possède et nous tient.

On *a l'intérêt d'une* somme d'argent, quand on en perçoit la rente. Ici, le genre d'intérêt est parfaitement défini; mais on *a intérêt à* faire une chose, lorsque cette chose est bonne et procure quelque avantage.

## CXCIII.

## IMPROVISER UNE MAJORITÉ.

C'est ainsi qu'on s'exprime à la Chambre, pour faire entendre qu'un ministre a trouvé moyen d'acquérir l'appui de la majorité de l'assemblée. L'improvisation n'a que faire là. Ce substantif

et le verbe qui y correspond, supposent dans la personne à qui on les attribue quelque invention rapide de l'imagination ou de l'esprit. On improvise des vers, de la musique, une fête même; mais on *n'improvise pas une majorité.* En outre, ce pronom *une* remplaçant l'article, semble faire entendre qu'il y a plus d'une majorité, ce qui est inexact. Un ministre s'assure promptement de *la majorité*, mais il *n'improvise* point.... *une majorité.*

## CXCIV.

## TENDANCE.

Mot du sens duquel on abuse dans le style des débats politiques. La *tendance* est une direction vers un but, vers une fin. Rien de moins et rien de plus. En donnant trop d'extension à ce vocable, on en rend le sens louche. Un ministre disait l'hiver passé à la tribune : « Il existe deux *tendances parlementaires* : l'une *est de* chercher à augmenter cette ancienne majorité qui, etc.... L'autre *tendance* consiste *à vouloir* créer la majorité avec des éléments nouveaux. *Ce système* s'est reproduit à plusieurs reprises.... Laquelle de ces deux *tendances* ferez-vous *triompher?* »

— *Tendance parlementaire* est inexplicable.

— Vouloir créer la majorité avec des éléments

nouveaux, ce n'est pas manifester *une tendance*, c'est montrer une volonté suivie d'action. *Tendre à* n'équivaut pas à *vouloir*.

— *Ce système* s'est reproduit..., etc. *Une tendance* ne constitue pas *un système;* l'un de ces termes ne peut remplacer l'autre.

— Laquelle de ces *tendances* ferez-vous *triompher?* S'il est vrai qu'une *tendance* vers un but puisse être salutaire et conduire au succès, il ne l'est pas de prétendre qu'une tendance *triomphe*. Les systèmes sont justes, sont avantageux; *les partis* triomphent, *les tendances* ne triomphent pas.

## CXCV.

## CALIBRE. — INTRINSÈQUE.

« Calibre, se dit fréquemment de la qualité, de l'état, etc., d'une personne. *Ils ne sont pas tous deux de même calibre. Ces deux esprits ne sont pas de même calibre.* Ce sens est très-familier et peu usité. » (*Dict. de l'Académie.*)

Pourquoi, s'il est vicieux (et il l'est plus encore que vous ne le dites), pourquoi lui donnez-vous la consécration de la première de toutes les autorités en matière de langage? Le mot *calibre*, dans cette acception, trahit en celui qui l'emploie, une éducation basse et un goût très-mauvais. L'Académie, en mentionnant cette mé-

chante locution, est sans excuse, puisqu'elle avoue que ce sens *très-familier* est en outre, *peu usité.*

Un autre mot dont on abuse fréquemment, c'est l'adjectif *intrinsèque*, usité parmi les philosophes, et dans le langage des personnes qui veulent spécifier la valeur des monnaies ou des bijoux, indépendamment de leur poids. Dans l'unique but de charger la période d'un terme sentant la doctrine et la pédanterie, on glisse celui-là partout; et non-seulement on en force le sens, mais on ne lui en assigne aucun; si bien que la plupart du temps on peut le retirer sans le remplacer, et la clarté ne sera pas obscurcie.

C'est ainsi qu'on dit d'un homme, que son esprit n'a pas une valeur *intrinsèque* bien sérieuse; — d'un livre, que son mérite *intrinsèque* est grand; — d'un critique, que ses arrêts ont une force *intrinsèque* très-remarquable, etc....

Supprimez ce vilain mot, le sens restera le même.

## CXCVI.

## JE T'ASSURE.

« .... Vos mains sont froides, vous tremblez.
« — Non, *je t'assure.* »

(Cas. Delavigne, *Don Juan*, act. IV, s. 1.)

Dans toutes les phrases de ce genre, le pro-

nom *le* est indispensable. Il ne faut pas écrire comme on ne devrait pas parler.

## CXCVII.

## VASTES FRONTS.

Lorsque, décrivant le monstre qui dépeça Hippolyte, Racine disait :

« Son *front large* est armé de cornes menaçantes, »

ces mots, *front large*, étaient employés dans le sens propre et matériel. Aujourd'hui, que le docteur Gall nous a expliqué le langage des protubérances et l'algèbre des os, ses théories donnent lieu à une série d'images nouvelles, et la moderne école, pour désigner un homme de génie, le qualifie de *front large*, de *large front*. J'ai même lu quelque part — un *front de taureau*. Tout énergiques qu'elles sont, ces manières de parler sentent l'exagération. Le système sur lequel on les fonde n'est pas assez complétement admis pour les rendre inattaquables, et l'observation de la nature les a démenties plus d'une fois. Il serait aisé de citer de grands hommes qui eurent le front petit, et qui cependant, par la beauté de leur talent, ont mérité qu'on leur donnât du *vaste front*, tout aussi bien que leurs émules.

Les *vastes fronts* se sont introduits depuis

trois ou quatre lustres dans la littérature *courante* (j'entends par là celle des journaux). Un des plus anciens exemples de cette locution est dans la tragédie de *Christine*. C'est la reine qui parle, et cette formule moderne et doctorale déplaît plus encore dans sa bouche.

« Oh, lorsqu'il est écrit sur le livre du sort
« Qu'un homme vient de naître, *au front large*, au cœur fort. »

Il est vrai que le *cœur fort* ne raccommode pas les torts du *front large*.

L'adjectif *vaste*, qui sert souvent d'épithète *aux fronts*, contient l'idée du vide. — Un *vaste espace*, une *vaste caverne*..... Comme le front est pris ici pour l'intérieur du crâne, un *vaste front* serait une expression parfaite, pour désigner une grosse tête creuse et sans cervelle.

## CXCVIII.

## POSTÉRIEUR, FUTUR.

L'abbé Girard, qui a écrit une remarque assez bénigne sur les mots *futur* et *avenir*, paraît avoir ignoré que *postérieur* et *futur* ne sont pas synonymes.

« Quelle que soit néanmoins la destinée de notre langue dans les siècles *postérieurs*, la crainte de son altération ne m'empêchera pas de..., etc. »

L'impropriété du terme constitue un contresens.

Les siècles *futurs* sont encore à naître; les siècles *postérieurs* sont des siècles déjà passés, que l'on considère par rapport à ceux qui les précédèrent.

L'Académie définit le mot *postérieur :* « qui suit, qui vient après, dans l'ordre des temps. »

Cette explication inexacte convient au futur et au présent. L'un et l'autre *suivent*, et viennent *après*, dans l'ordre des temps. Le futur suit le présent, qui succède au passé. En outre, la définition académique est nébuleuse : « qui *suit*.... » — Qui suit quoi ? « Qui vient *après*.... » — Après quoi ?

La rédaction eût été, sinon plus littéraire, plus judicieuse du moins, si l'on eût dit, mettant les verbes au prétérit : « Postérieur, qui *a suivi*...., qui *est venu* après, etc.... »

Un événement est *postérieur à un autre*. Ce terme a toujours un régime latent ou exprimé. *Postérieur* est inséparable d'une idée de corrélation, et dans aucun cas, cet adjectif ne peut être synonyme de *futur* ou d'*avenir*.

Puisque nous avons prononcé ces deux mots, rappelons en passant la définition qu'en ont donnée Messieurs les Quarante, dans leur Dictionnaire.

« Futur, ure, adj. Qui est *à venir*.

« Avenir, s. m. Le temps *futur*. »

Ce genre d'explication n'est point rare; la critique n'en est pas neuve, mais elle égaye toujours.

L'abbé Girard a consacré aux analogies de ces deux mots une page entière qu'il comprenait peut-être lui-même, puisqu'il était membre de l'Académie française.

## CXCIX.

Le pronom personnel ne peut tenir lieu d'un substantif indéterminé.

Voilà une règle des plus simples, des mieux établies; si des écoliers seuls y manquaient, nous n'aurions pas à en faire mention. Mais comment se taire, quand on lit dans une tragédie recommandable et par le nom de son auteur et par le succès qu'elle a obtenu, une phrase semblable à celle-ci :

« J'étais loin d'espérer que jamais *souveraine*
« Daignerait m'accueillir sous son manteau de reine.
« ELLE l'a fait, pourtant.....»

— Elle..... qui ? — *souveraine.* — Quelle souveraine ? Expliquez-vous clairement, et n'oubliez pas le précepte du satirique :

« Que toujours la raison s'accorde avec la rime. »

Par des raisons analogues, *dont*, *de qui*, etc..., ne peuvent être régis par des substantifs indéfinis, et l'on ne doit pas dire avec J. J. Rousseau :

« .... Ce goût dégénérait *en fureur, dont* il était obligé de cacher une partie. »

## CC.

## RESSOURCE AVORTÉE.

Cette remarque a pour objet un point assez délicat; elle porte sur une de ces nuances légères qu'on saisit en étudiant la valeur des mots.

On lit dans un discours de Mirabeau : « Le salut public serait très-compromis, si une *ressource* vraiment nationale *avait avorté;* si, etc... »

Une *ressource* qu'on possédait, vient *à manquer, à se perdre, à être enlevée;* mais peut-on dire qu'elle *avorte?*

Ce qui *avorte* n'eut qu'un commencement d'existence, et jamais on n'a pu considérer l'objet *avorté* comme une *ressource.*

*La ressource*, c'est « ce à quoi on a recours dans une extrémité fâcheuse. »

— Quand les céréales nous manquent, les blés de Sicile sont notre *ressource.*

— Nous partons à pied, le temps est douteux, une voiture nous suit; voilà *une ressource* en cas de pluie.

On conçoit que la ressource ne peut *avorter,* puisqu'au moment où l'on fait fond sur elle, elle existe déjà toute faite. S'il en était autrement,

la ressource n'en serait plus une ; car il serait ridicule à une nation affamée de se tranquilliser, en comptant sur des blés qui n'existent pas, ou à celui qu'un orage menace, de se fonder sur une voiture que le hasard peut lui amener.

Ainsi, *un projet*, *une entreprise* AVORTENT parfois; une *ressource* n'avorte pas. Elle peut nous manquer, nous être arrachée; mais la manière dont nous la perdons n'a rien de commun avec le sens figuré du verbe *avorter*.

## CCI.

## POSÉ, — SE POSER.

Le sens étrange que l'on donne à ces mots, depuis douze ans, nous est venu des Saint-Simoniens. Jusqu'alors on avait qualifié d'*homme posé* celui qui, dans son allure, se montrait calme, réservé, tranquille. Maintenant l'*homme posé* est un personnage revêtu de dignités, pourvu d'emplois lucratifs, ou doué d'un certain crédit.

Si bien que, de peur d'équivoque, il est bon de demander à ceux qui parlent de gens *posés* : — Comment l'entendez-vous ?

*Se poser*, était une formalité que l'on accomplissait, à l'école de Ménilmontant. Ambitionnait-on un emploi, un grade, on supposait la chose octroyée, et l'on *se posait en* titulaire de

ce grade. L'assemblée des adeptes vous *acclamait* ensuite, ou vous *déposait*, si elle le jugeait à propos.

*Se poser en* apôtre, en docteur, etc..., est une locution des plus saugrenues; mais elle a survécu aux idées saint-simoniennes. C'est ainsi que les mots font l'histoire des choses. Nous disons encore d'un homme qui fait l'important : — Comme *il se pose!* Autrefois nous aurions dit : — Comme *il pose!* le comparant aux modèles de portraits qui affectent de grandes attitudes. La formule saint-simonienne a corrompu la vieille locution.

On dit également d'une personne qui croît en honneurs, en fortune, en crédit, qu'*elle se pose*.

Puis, par une autre corruption qui enchérit sur les deux autres, on qualifie ceux qui sont arrivés à la fortune, de *gens en position*.

Toutes ces expressions sont vicieuses.

## CCII.

## RÉUNIR, UNIR.

On *unit* une chose A une autre chose; on *réunit* deux objets, c'est-à-dire, un objet ET un autre objet.

— Unir la patience *à* la volonté.

— Réunir les grâces et la distinction des manières.

Mais on ne *réunit* pas l'esprit *avec* la science, deux genres de mérite que ne réunissent pas ceux qui écrivent ainsi.

On ne dit pas non plus : — *se* réunir *avec* quelqu'un, faute commise par Mirabeau.

*Réunir* est un verbe qui signifie rassembler ce qui était épars. On *réunit* plusieurs choses... — Nous nous réunissons tous les mois, etc....

« — J'espère me réunir *à lui* pour le reste de mes jours, » — est presque l'équivalent de — j'espère *me rassembler à lui*, ou *avec lui*...

Cependant l'Académie, dans son Dictionnaire, met cette phrase parmi ses exemples.

## CCIII.

## OUBLIER A.

Que l'auteur de la *Grammaire des grammaïres* ait voulu consacrer l'archaïsme qui va nous occuper, on le conçoit. Il écrivait peu après la république, temps où la langue se ressentait du désordre des idées. Mais nos grammairiens actuels devraient-ils tomber dans les erreurs de leurs devanciers, et se faire les interprètes d'un jargon qu'on ne parle plus?

On lit dans MM. Noël et Chapsal, dont l'ouvrage est de par l'Université mis entre les mains de la jeunesse :

« Oublier *à* lire, *à* écrire, c'est *en* perdre l'ha-
« bitude, la faculté; oublier *de* lire, *d'*écrire, c'est
« *y* manquer par défaut de mémoire. *Si chaque*
« *jour vous oubliez* DE *lire, vous finirez par ou-*
« *blier* A *lire.* »

Rien n'est plus misérable, en général, que la recherche de ces niaiseries difficultueuses, qui de la grammaire font une sorte de jeu de patience, et de la phrase, un jeu de mots.

*Oublier à lire* ne signifie rien ; c'est un solécisme, et pas autre chose. Cette locution ne fut jamais complétement admise; elle est inusitée; la raison, l'usage, le goût, la condamnent.

Venons au style du précepte de MM. Noël et Chapsal.

« Oublier *à* lire, *à* écrire, c'est EN perdre l'habitude. »

Jamais *en* n'a tenu lieu d'un mot précédé du mot *à*. *En* ne peut donc remplacer *à lire, à écrire*. Ces messieurs auraient dû le savoir, eux qui nous enseignent, à la page 120, que EN remplace *de lui, d'eux, d'elles*, etc.

*Y* remplace les mots précédés de *à;* en conséquence de quoi, ces messieurs n'ont pas manqué d'écrire un peu plus bas : « ... Oublier *d'*écrire, c'est Y manquer.

*Sunt multi doctores....*

## CCIV.

## S'ÉCRIER.

Ce verbe n'admet ni un régime indirect précédé de la préposition *à*, ni un régime direct. « Secourez-moi, s'écria-t-elle *à Zadig*, avec des sanglots.... »

— *Cria-t-elle* à Zadig serait plus correct. On ne *s'écrie* pas plus *à quelqu'un* que l'on *ne s'écrie quelque chose*.

## CCV.

## QUE conjonction.

On joint *que* avec *de* pour former certains tours de phrase assez laconiques, et qui sont propres à notre langue. Exemples :

— C'est peu *que de* croire, si l'on ne pratique pas. — C'est abréger sa vie *que de* dormir trop longtemps. Les grammaires qui signalent ces gallicismes, ajoutent que l'on peut supprimer le mot *que*, mais qu'il est mieux de n'en rien faire. Cette licence accordée, sans autre utilité que celle de plus mal écrire, nous semble une inconséquence. En matière de style, *rien n'est bien que le mieux ;* le moins bien est mauvais.

*C'est le goût qui décide*, ajoutent-ils. A quoi bon laisser dans l'indécision ce qu'on peut ranger

sous la loi de l'usage? Les gens de goût sont-ils si communs, et n'ont-ils pas assez d'occasions de se manifester, et de se perdre aussi, sans qu'on multiplie devant eux les écueils?

Dans les phrases dont nous parlons, on peut toujours employer *que de* sans danger, et il y en a souvent à supprimer la conjonction. — « Voilà ce que c'est *de* m'être éveillé trop tard..., » dit Voltaire dans *Zadig*. Dans cette phrase, la suppression de *que* est d'un effet disgracieux. Cependant, au dix-huitième siècle, ce genre de négligence était loin d'être aussi fréquent que de nos jours. Il a le grand défaut d'enlever à la période beaucoup de force, de grâce même; car ce serait folie que de partager, au sujet du mot *que*, la réprobation dont certains folliculaires ignares ont cherché à l'entourer. Ce mot est excellent pour lier nettement et à peu de frais les divers membres d'une phrase.

## CCVI.

## VISIBLEMENT ÉMU.

S'exprimer ainsi, c'est parler fort juste; l'émotion se manifeste facilement aux regards. Il est moins pur d'écrire, comme l'a fait un auteur distingué : « — D'*une voix visiblement* émue. » *Sensiblement* émue, *fort* émue, seraient mieux

appropriés au substantif *voix*, la voix n'étant pas *visible*. Cette négligence est commune; elle déplaît d'autant plus, que les adverbes, pour être agréables, ont besoin d'être employés bien à propos.

## CCVII.

## DUT, A DU.

Depuis quelques années, l'on fait un usage bizarre des prétérits du verbe *devoir*.

Pour signifier qu'un coupable a subi sa peine, qu'un blessé a souffert une amputation, qu'un courrier trouvant le chemin obstrué, a été forcé de prendre une autre route, on écrit : — Ce criminel *a dû* subir la punition de son crime; — X... *a dû* supporter l'amputation; — le courrier *a dû* prendre une autre route, etc.

Qui ne croirait, d'après ces expressions, que l'on ignore si réellement ce courrier, ce blessé, ce criminel, ont accompli ce à quoi les contraignaient la justice, le mal ou les obstacles?

On dirait fort bien : — le prince *a dû* arriver à Marseille avant-hier, parce que l'on se borne à une conjecture; mais quand il s'agit d'un fait indubitable, on doit s'exprimer autrement.

A quoi bon allonger en pure perte un mem-

bre de phrase, et dire : *a dû faire*, *a dû supporter*, quand on peut mettre avec plus de clarté : *a supporté, a fait?*

Quelquefois ce prétérit devient tout à fait burlesque. Exemple : — .... Mais les voleurs ayant entendu quelque bruit, *durent* se borner à s'emparer à la hâte d'une montre et de quelques bijoux.

L'auteur de cette phrase a des notions fort plaisantes *du devoir ;* les larrons ne les désavoueraient pas.

## CCVIII.

## FAIRE LA COUR, FAIRE SA COUR.

A la première de ces locutions s'attache une pensée moins innocente qu'à la seconde. Un *galant homme* fait volontiers *sa* cour aux dames; un *homme galant* leur fait *la* cour.

On dira bien à un mari : — J'ai eu l'honneur de saluer madame et de lui faire *ma* cour. Mais, certes, on ne dirait pas qu'on lui a fait *la* cour, car on changerait en impertinence une parole de politesse.

D'un homme recommandable qui a été reçu par le prince, on dit : M.*** a été admis à faire *sa* cour au roi.

Mais, de ces êtres avides et sans cesse courbés,

qui vont flattant tous les pouvoirs, on dit chaque jour qu'ils font *la* cour aux rois, aux ministres, aux gens de finance.

Ainsi, *faire la cour* exprime, soit l'amour, soit l'amitié, à laquelle se joint l'artifice.

Dans le premier cas, il représente l'action du séducteur; dans le second, il est le fait d'un flatteur que l'intérêt avilit.

*Faire sa cour,* c'est rendre à quelqu'un, en toute honnêteté, ces petits soins que ne négligent pas ceux qui veulent paraître aimables et doués d'une bonne éducation.

## CCIX.

## MANUFACTURER, FACTURER.

Quand un mot, après une longue carrière, n'a pu parvenir à se faire des partisans, à se créer une place dans le langage, il faut en désespérer, et le mettre au rebut. Le verbe *manufacturer,* qui ressemble à un néologisme contemporain, est âgé de plus d'un siècle.

On le rencontre dans l'édition de 1762 du Dictionnaire de l'Académie, accolé à cette note défavorable, qu'il conserve encore dans l'édition de 1835 : « *Fabriquer* est plus en usage. »

Ce verbe est d'autant moins à propos de nos jours, que les produits de l'industrie, obtenus

jadis par des procédés manuels, tendent de plus en plus à s'exécuter avec des mécaniques. On *manu-facture* de moins en moins.

Puis, ce terme contracte une allure gauche de la barbarie du verbe *facturer*, lequel n'existe et n'exista jamais.

Quelques marchands en usent, il est vrai, dans un sens particulier, et qui n'est pas synonyme de *fabriquer;* ils disent *facturer un article*, pour — *écrire la facture* d'un objet vendu. Mais c'est un vilain barbarisme. *Manufacturer* n'est que désagréable; l'oreille l'a toujours mal accueilli. Quelques députés même se font scrupule de parler des « produits *manufacturés* de l'industrie anglaise. »

CCX.

## JUGER, JUGER DE.

*Juger* quelqu'un, c'est le condamner ou l'absoudre; *juger de* quelqu'un, c'est se faire, à propos d'une personne, une opinion plus ou moins absolue, plus ou moins fondée.

Un magistrat *juge* une cause; un avocat à qui l'on expose le matière d'un procès *juge de* la cause, et des chances de succès qu'elle offre au défenseur et au client.

Il semble que *juger,* employé activement, a un

sens voisin de *décider*, et que *juger de* a plus d'analogie avec *conjecturer*.

On dira : — c'est un homme qu'on a bien *jugé* tout d'abord, et : — je me suis trompé; j'avais mal *jugé de* vous.

Cependant, un magistrat dont la conscience a été surprise, reconnaîtra qu'il a mal *jugé une personne* ou *un différend*.

Ces nuances, je le crois, sont véritables et doivent être distinguées, bien que l'Académie et les grammairiens aient négligé de les signaler.

Quand la chose ou la personne, objets du jugement, n'en sont pas directement frappés, n'en reçoivent aucun effet réel, et qu'au contraire, l'opinion émise, personnelle à celui qui l'a énoncée, laisse en question ce dont il a jugé, alors *juger de* paraît mieux approprié que *juger* suivi d'un régime sans préposition.

*On juge d'un* livre, *d'un* tableau, *du* mérite d'une personne; on en juge d'une certaine manière. Notre voisin en jugera autrement.

Ici, l'opinion émise dépend du caprice, de l'humeur, du sentiment, de la tournure d'esprit du lecteur, du spectateur, non moins que des qualités de l'ouvrage ou du tableau. Quand ces amateurs ont donné leur avis, ils ne pourraient sans présomption considérer l'œuvre comme une chose *jugée*.

Mirabeau a dit : « *juger* l'honneur de quelqu'un. » *Juger l'honneur* a je ne sais quoi de vif, de tranchant, qui offusque la pensée.

*Juger de* l'honneur eût été plus modeste, moins passionné.

Notre langue, dont se plaignent les mauvais écrivains, offre à l'expression de l'idée et du sentiment, les nuances les plus délicates; le tout est de les sentir et de savoir les employer.

## CCXI.

## COUTUMIER DU FAIT.

Il y a cent vingt ans que l'abbé Desfontaines apprenait au père Hougnant, à propos de l'*apologie du père Le Jay*, que cette expression est basse et du discours le plus familier.

Ce qui n'empêche pas nos auteurs de l'employer.

## CCXII.

## FULGURANT.

Un écrivain d'un grand génie emportera toujours de vive force le droit d'inventer des mots, quand ceux qui sont à sa disposition lui paraissent insuffisants pour peindre sa pensée. Le premier poëte de notre époque a créé *fulgurant*. Ne pouvait-il s'en passer? On ne peut répondre

à cette demande mieux qu'en citant l'opinion même de l'auteur, qui nous disait un soir : — Je n'ai mis au monde que ce mot-là, mais j'aurais mieux fait de ne pas l'y mettre (1).

Un tel aveu doit être un avis salutaire à ceux qui, dépourvus de l'excuse d'un grand talent, entreprennent sans scrupule ce qu'un poëte éminent regrette d'avoir osé.

## CCXIII.

### Des temps de l'indicatif et du conditionnel.

« Zadig était fermement persuadé que l'année *était* de trois cent soixante-cinq jours, etc... »

Voltaire oublie souvent que l'imparfait ne doit pas désigner une action qui a lieu à l'instant où l'on parle. — Zadig était persuadé que l'année *est* de trois cent soixante-cinq jours; c'est ainsi qu'il fallait dire, attendu que l'année n'a pas cessé d'être divisée de la sorte.

Par des raisons analogues, on ne saurait employer le plus-que-parfait pour le passé simple, ni le conditionnel pour le futur, ni le conditionnel passé pour le conditionnel simple.

Un auteur, d'ordinaire fort exact, a écrit :

(1) Depuis lors, cet auteur a donné avec ardeur dans le néologisme, sans l'approuver davantage comme principe.

— « Dès ce jour, j'ai compris que vous *aviez* des torts. » Il fallait : que *vous avez*, etc.

« Cent fois il m'a juré qu'un jour il *reviendrait*. »

— Il *reviendra*.

« ... Qui l'eût pensé, qu'après sept ans d'absence,
« *Nous nous serions revus* tous quatre dans Valence! »

L'exactitude exigerait : — *nous nous reverrions*.

Nous n'insistons pas davantage sur ces préceptes ; ils se trouvent dans toutes les grammaires, et nous ne les avons rappelés que parce qu'on les perd de vue à chaque instant.

## CCXIV.

## VIS-A-VIS.

Th. Corneille établit dans une remarque, qu'après *vis-à-vis* l'on peut supprimer *de*, quand il remplace une autre préposition qui serait suivie d'un régime direct ; mais que *de* est indispensable devant le pronom personnel, parce qu'alors *près, proche*, dont il tient lieu, régit le génitif. Ainsi il trouve bon qu'on écrive : — *vis-à-vis la* ville ; mais il exige qu'on dise : — *vis-à-vis de moi*.

En conséquence, et en acceptant son raisonnement, il faut toujours dire : *vis-à-vis de ;* car *près, proche*, sont toujours suivis du monosyllabe *de*.

Vaugelas n'avait rien dit de cette préposition,

que Voltaire semble avoir tout à coup découverte. Il en *blâme* avec raison l'usage immodéré. On commençait alors à construire des phrases, telles que : — placé *vis-à-vis de* ses intérêts ; — ne pas hésiter *vis-à-vis de* son honneur, etc... Ces acceptions figurées sont mauvaises aujourd'hui, comme elles l'étaient il y a cent ans, et les écrivains corrects sont, à cet égard, plus délicats que l'Académie. « On dit figurément (s'il l'en faut croire) — qu'un homme s'est trouvé *vis-à-vis de rien.* »

Comment peut-on être *vis-à-vis*, c'est-à-dire, *en face* de ce qui n'existe pas ? N'est-il pas ridicule que l'on prétende à mettre face à face des êtres vivants, avec *les préjugés*, avec une *difficulté*, avec *les peines*, avec *un projet*, avec des *regrets* et des *remords ? Vis-à-vis*, ne l'oublions pas, est synonyme de *visage à visage ;* ce qui rend le trope singulièrement audacieux.

## CCXV.

### Le conditionnel ne peut régir l'infinitif d'un verbe relatif à un temps écoulé.

Il n'est personne qui, lisant cette phrase : « Ne vaudrait-il pas mieux avoir corrigé cet enfant, et l'avoir rendu vertueux, que de *le noyer?* » ne s'imagine que l'objet de cette réflexion assiste à

l'entretien où l'on va décider de son sort, et qui ne compatisse au charitable regret des philanthropes forcés de noyer ce mauvais garnement.

Voltaire, auteur de la proposition, abuse ses lecteurs sur ce point, comme sur beaucoup d'autres. En effet, l'enfant est déjà noyé depuis quatre jours, quand Zadig, s'avisant, dit au *noyeur* : — Ne vaudrait-il pas mieux avoir corrigé cet enfant, et l'avoir rendu vertueux, que de *le noyer*? A quoi l'ermite eût pu répondre : — Eh bien, repêchons-le; voilà cent heures tout au plus qu'il boit sous un pont; il doit se porter le mieux du monde, et nous lui ferons un beau discours sur la vertu.

Mais l'enfant n'aurait été ni plus ni moins noyé ; seulement Zadig eût appris qu'il faut parler nettement, si l'on veut être entendu.

§ On n'a employé, dans ce raisonnement, le mot *noyeur*, qu'afin de faire naître l'occasion d'avertir le lecteur que ce mot n'existe pas en français.

## CCXVI.

## HATONS-NOUS DE LE DIRE.

Pourquoi *le dirions-nous* avec tant *de hâte*? Dans une composition bien entendue, chaque pensée vient en son lieu; il est donc superflu

d'annoncer, au moyen d'une formule ambitieuse, une idée, la plupart du temps secondaire, qui s'offre tout naturellement. Ce qui rend peu recommandable cette locution, devenue trop commune depuis quelques années, c'est qu'on la place presque toujours d'une manière illogique. Quand on a ressassé une idée, quand on a longtemps retourné un récit sous toutes ses faces, quand les diverses formules à l'aide desquelles on lie entre elles plusieurs propositions, sont épuisées, on s'écrie alors, en désespoir de conjonctions : « *Hâtons-nous de le dire;* ces présomptions défavorables ne s'étaient glissées dans l'esprit de *** qu'après l'épreuve qu'il avait faite de...., etc. » Et l'on ne s'est nullement hâté.

Il n'y aurait nulle observation à faire à propos de cette locution, si, à force de l'entendre répéter, on n'était conduit à la trouver fatigante. Elle est trop longue pour avoir de la grâce. Peut-être est-elle utile aux avocats qui nous l'ont léguée, en leur fournissant une transition commode; mais, *hâtons-nous de le dire* (maintenant que nous n'avons plus à dire autre chose), les formes qu'on emprunte au langage prolixe du barreau, sont rarement d'un heureux effet dans le style des ouvrages d'imagination, où le poli et l'agrément du style ont une importance primordiale.

## CCXVII.

## VOIE ÉPUISÉE. — EN VOIE DE.

C'est surtout dans les plaidoiries, et à la Chambre des Députés, que l'on entend parler des *voies* de modération qui sont *épuisées*. Un ministre disait cet hiver : « Pour recourir à l'emploi de la force, il faut que toute autre *voie* soit *épuisée*. »

Ces deux mots, pris dans une acception figurée, présentent deux images inconciliables. On *n'épuise pas un chemin*, *une voie*. Le substantif *moyen*, en simplifiant la figure, permettrait l'usage du verbe *épuiser;* car on comprend que *les moyens* soient assimilables à un objet susceptible de recevoir l'action du verbe *épuiser;* mais *la voie*, qui déjà est une expression figurée, ne saurait indifféremment s'allier à un verbe présentant par lui-même une image d'une autre nature.

Depuis quelques années, le mot *voie* est l'objet d'un autre genre d'abus : on *marche dans la voie* des progrès; on est *en voie* d'amélioration, *en voie* de changements, *en voie* de réforme, etc... Toutes ces *voies* n'aboutissent qu'à donner au style une allure de pédanterie. A force de s'attacher à ce vocable, on arrive à rendre une proposition équivoque. « Nous n'avons pas marché,

disait un ministre, *dans la voie du traité* du 15 juillet. »

Qu'est-ce que *la voie* d'un *traité?*

— C'est l'*acheminement* à ce traité, répondront les plus habiles devins. Eh bien, point : *marcher dans la voie d'un traité* signifiait, dans l'idiome particulier de M. le ministre, — se conformer aux clauses d'un traité.

## CCXVIII.

## BALSAMIQUE.

On se laisse entraîner, sous prétexte de style oriental, à des métaphores tout à fait déplacées en français. Un de nos poëtes, voulant peindre la douceur des yeux d'une belle, lui dit que *le miel coule* de ses paupières. Cela est fort dégoûtant. Un prosateur non moins célèbre écrit : « Madame, l'air qu'on respirait auprès de vous était *balsamique;* il y avait pour moi plus de *vie* à l'aspirer, et *j'y étais* comme on est, dit-on, sous les tropiques, accablé par *une vapeur* chargée *de principes créateurs.* »

Voici un fier galimatias ! Remarquez que c'est une comtesse, et non la femme d'un apothicaire, que l'on place dans cette atmosphère *balsamique.* Ce mot sent la pharmacopée et *l'empireu.* Puis, qu'est-ce qu'un *air* qu'il y a *plus de vie* à aspi-

rer? On mange pour vivre, mais a-t-on *de la vie à manger?* A quoi se rapporte *j'y étais*, qui vient ensuite? et qu'entend-on par *l'accablement d'une vapeur chargée de principes créateurs?*

« ... Ce n'est point ainsi que parle la nature, »

ni la grammaire, assurément. Les esprits très-jeunes doivent se garder de prendre au sérieux ces monstruosités que la mode accrédite, et de risquer de corrompre leur goût en recherchant la lecture de ces chefs-d'œuvre.

## CCXIX.

## RIVALISER.

Ce verbe est neutre, c'est à tort qu'on croit pouvoir l'employer activement, ainsi que l'a fait Beaumarchais : « Rivaliser *les* grands artistes de la Grèce. »

On ne rivalise pas *quelqu'un*, mais *avec* quelqu'un.

Encore moins rivalise-t-on *une chose*, ou *avec une chose*.

Ainsi, cette locution de Mirabeau : « On ne rivalise pas en un instant *une popularité* prodigieuse, » est doublement fautive.

## CCXX.

### CANDIDEMENT.

Le Dictionnaire de Trévoux a admis cet adverbe, dont on s'est servi pendant vingt ans, après lesquels il est tombé en désuétude. L'Académie française l'accepte aujourd'hui. En général, les gens qui parlent bien leur langue s'abstiennent d'employer *candidement.*

## CCXXI.

### IMPOSER, EN IMPOSER.

Un homme qui *impose* est un personnage *imposant;* un homme qui *en impose* est un *imposteur.*

Il ne faut pas se laisser intimider par ceux qui s'étudient *à imposer* avec de grands airs de probité, afin d'*en imposer* plus aisément.

On confond si fréquemment ces deux acceptions, qu'il ne sera pas inutile de rappeler cette règle d'usage à ceux qui n'ont plus la grammaire bien présente à la mémoire.

## CCXXII.

### CLIMATURE. — PALABRES.

Le premier de ces vocables, si je ne me trompe,

est de l'invention du génie singulier qui créa pour son usage les mots *seristère*, *phalanstère*, *gnidien*, *pivotat*, *ultragamie*, etc... A la rigueur, on conçoit la fabrication de certains barbarismes rendus nécessaires par la production d'idées qui jamais n'eurent d'expression dans aucune langue raisonnable; mais, ce qui surprend, c'est qu'on sente le besoin de dire *une climature*, lorsqu'on peut dire en bon français *un climat*.

Un des adeptes de Fourier, Victor Considérant, a emprunté aux Espagnols le mot *palabre*, pour exprimer des discours pompeux, mensongers, et gonflés de vent. Ce substantif dont il n'use qu'au pluriel, est expressif; il constitue presque une onomatopée; le temps où nous sommes fournit de fréquentes occasions de l'appliquer à propos. Nous en constatons l'origine, au cas que l'usage s'avise de le consacrer.

## CCXXIII.

## SOCIÉTAIRE.

Les *sociétaires* de la Comédie-Française sont des acteurs régulièrement coalisés pour entraver les progrès de l'art dramatique, en repoussant de la scène les talents qui leur portent ombrage. Les membres d'une société particulière quelconque prennent le titre de *sociétaires*, et bien que ce

mot soit nouveau et assez mauvais, le sens en est compréhensible. Mais, ce qu'il n'est pas aisé de justifier, c'est l'accouplement de cet adjectif avec un nom de chose.

Charles Fourier parle d'un *monde sociétaire*, expression qui ne présente rien à la pensée. Ses élèves se qualifient de membres de l'école *sociétaire*. Dès qu'il y a école, il y a société; *école sociétaire* est un pléonasme mal déguisé. Ces messieurs sont *sociétaires* de l'école en question. Mais jamais je ne m'expliquerai que l'on puisse former une école *sociétaire*, dans un monde *sociétaire*.

CCXXIV.

PRONOMS tenant la place du nom à un nombre qu'il n'a pas.

J'ai trouvé cette phrase dans un grammairien :

« Parmi les matériaux qui contribuent à la formation des périodes, l'épithète est assurément *celui* qui tient le dernier rang et paraît le moins indispensable. »

Un orateur, naguère, a dit à la Chambre des Pairs :

« A ce déficit que j'ai eu l'honneur de vous signaler, il faut joindre *ceux* dont on ne parle point. »

Ces pronoms, — *celui*, — *ceux*, tiennent lieu

l'un et l'autre d'un nom qui n'existe pas ; ils sous-entendent un barbarisme. *Matériaux* n'a pas de singulier ; *déficit* est sans pluriel.

Quelquefois on met le pronom à un autre nombre que le substantif dont il tient la place; ainsi l'on dit : — De tous les hommes, vous êtes *celui* que j'estime le plus; mais cette forme n'est pas acceptable lorsque le nom ne peut être sous-entendu au nombre où se trouve le pronom.

En parlant de *matériaux*, on ne peut mettre *celui*, parce qu'on ne saurait dire *un matériau*.

## CCXXV.

## DANTESQUE. — RAPHAELESQUE.

Nous devons ces mots à quelques aristarques nuageux qui affectent, sous couleur d'*esthétique*, de parler un jargon peu intelligible. *Raphaëlesque*, *Dantesque*, riment richement à *pédantesque;* mais ce mot, qui semble avoir servi de modèle à ces récentes créations, est régulièrement constitué, le sens en est évident et formel. Il n'en est pas de même de *Dantesque :* tantôt il qualifie l'épopée de Dante, et tantôt sa personne; parfois même il s'applique à des poëmes modernes ; *Dantesques* par la forme. On entend parler de *natures dantesques*, d'existences *dantesques*...

*Raphaëlesque*, *Virgilien*, *Racinien*, *Dantesque*, et la plupart de ces adjectifs récemment extraits des noms propres, manquent en général de précision et de justesse : sans parler du *sesquipedale verbum* d'Horace, en vertu duquel le goût les proscrira longtemps encore.

CCXXVI.

AVOIR DE QUOI MANGER TOUS LES JOURS, AVOIR TOUS LES JOURS DE QUOI MANGER.

*Avoir de quoi manger tous les jours*, c'est être assez riche pour s'assurer de ne jamais manquer de nourriture. *Avoir tous les jours de quoi manger*, c'est être sûr de trouver chaque jour son repas préparé. On peut être dans la première de ces situations sans jouir du bienfait de la seconde. L'une a rapport à l'état financier, l'autre à l'ordonnance de la vie journalière.

Un pauvre n'a pas *de quoi manger tous les jours ;* mais si de bonnes âmes le nourrissent, *il a tous les jours de quoi manger.*

CCXXVII.

CONSTRUCTION VICIEUSE.

Jean-Jacques dit de madame de Warens, dans le livre IV des *Confessions :* « Non-seulement je

la retrouvais, mais je retrouvais près d'elle, et par elle, un état agréable, car elle me marquait *m'avoir trouvé une occupation qu'elle espérait qui me conviendrait, et qui* ne m'éloignerait pas d'elle. »

Trois verbes à la file sont d'un effet disgracieux. Elle me *marquait m'avoir trouvé*, serait peu agréable, lors même qu'on n'y trouverait rien autre à reprendre; car on ne dit guère : Je *vous marque vous avoir trouvé*, etc....

Les Latins avaient à leur disposition un passé de l'infinitif, sans le secours d'aucun autre verbe, tandis que notre — *avoir*, temps présent qui a besoin d'être modifié et mis à distance par un participe, conserve assez de force pour obscurcir le sens, faire grimacer la phrase, et rendre ces latinismes d'un emploi difficile.

Ce défaut n'est rien auprès du second; consistant en ces deux *qui*, employés pour *laquelle*, (ils sont relatifs à *occupation*). Ces pronoms écrasent leur sujet sous des régimes surabondants, et servent de plus à garrotter trois verbes entraînés coup sur coup à la suite des trois précédents; de sorte que la période offre des disproportions repoussantes.

Nous ne la présentons qu'au sentiment, à l'oreille du lecteur; l'analyse grammaticale est néanmoins facile à faire; mais, à bien écrire, le

tact, le goût, font plus que la logique des grammaires.

CCXXVIII.

MALÉDICTION.

L'Enfer joue un grand rôle dans la mythologie chrétienne. Mythologie est le mot, car nos poëtes ont dépassé de beaucoup les bornes de l'orthodoxie et, méconnu dans leurs interprétations capricieuses, les dogmes de notre sainte religion.

Depuis que la fourche a succédé au sceptre noir, et Satan à Pluton, nous avons inventé, pour les circonstances diaboliques, un jargon spécial.

Le vaste mot *malédiction* y joue un rôle intempestif, rôle pour lequel je lui trouve peu de vocation naturelle. L'interjection est un cri qui part de l'âme. Qui s'avisa jamais de proférer un cri de cinq syllabes, ou de quatre seulement, tel que *damnation !*

Tout ce qui n'est pas interjection monosyllabique, ou dissyllabique, prend, je crois, le nom de *juron*, et *malédiction* n'est pas autre chose. Il est bon d'en prévenir les gens bien élevés.

Ces locutions commencent à tomber en désuétude; leur règne n'a pas duré sept ans. Messieurs de la littérature infernale ont la ressource de les

remplacer par le mot *raca*, et alors ils se trouveront, de toute manière, condamnés par l'arrêt de Notre-Seigneur Jésus-Christ, qui semble avoir pressenti ces vilaines locutions, lorsqu'il a dit : — « *Qui dixerit* RACA, *condemnabitur Gehennæ* « *ignis*..... *Qui autem* DAMNAVERIT, *reus erit con-* « *silio.* »

CCXXIX.

INSULTER... A.

Ce verbe est entré dans notre langue sous Henri IV. Il était si nouveau sous Louis XIII, que Coëffeteau qui le trouvait agréable, n'osa s'en servir. Vaugelas prédit que ce mot ferait fortune, de même que le mot PUDEUR, que l'on doit à Philippe Desportes.

A cette époque, notre verbe *insulter* conservait sa physionomie latine. On disait : insulter *à* quelqu'un, insulter *aux* passants. Mais peu à peu, il s'est établi certaines distinctions. Si ce verbe, sujet d'un nom de personne, signifie purement et simplement injurier autrui, maltraiter en paroles, on ne doit pas lui faire régir la préposition *à*. — Insulter *les* passants; — la foule insultait *les* accusés, et les poursuivait à coups de pierres.

C'est ainsi qu'on parle depuis le temps de Racine, et Voltaire est inexcusable d'avoir dit, en

parlant de *Zadig :* « On l'entourait, on *lui* insultait en face. »

A la vérité, lorsque *insulter* signifie, — manquer aux égards que l'on doit à quelqu'un, l'Académie permet encore qu'on mette *à* devant le régime : — Insulter *aux* princes, insulter *aux* prêtres. Cette distinction retrace l'ancienne manière dont on employait ce verbe. Il serait mieux de ne mettre la préposition que devant les substantifs métaphysiques, et en général devant les noms de choses. Mais, dans ce dernier cas, cet équivalent du datif latin est indispensable.

Par conséquent, l'on dirait : — insulter *les* princes, — insulter *les* prêtres, — insulter *les* malheureux. Mais aussi l'on dirait toujours : — Insulter *à* la royauté, *au* clergé, *au* malheur. C'est ainsi que l'on parle déjà ; et dans peu d'années, cette règle n'aura plus d'exception, car les latinismes s'effacent de jour en jour de notre idiome.

## CCXXX.

## PERSONNEL.

« Qui est propre et particulier à chaque personne. » (*Dict. de l'Académie.*)

Ce mot donne lieu à des équivoques.

— Le mérite *personnel*, une injure *personnelle*.... C'est comme si l'on disait : le mérite

appartenant, l'injustice faite à une personne dont il est question. Tel est le sens réel du mot. Mais si je dis : — X... fait de la critique *personnelle*, il se trouve que l'adjectif ne se rapporte plus à la personne de X..., mais à celle d'un auteur critiqué que l'on ne désigne en aucune sorte.

Cependant, cet exemple même, — *une critique personnelle*, est présenté dans le Dictionnaire de l'Académie; c'est à tort, je le crois; la locution louche. Elle est, à la vérité, consacrée par l'usage, en matière de jurisprudence; mais l'empire du Code ne s'étend pas sur la littérature. On dit — *une action personnelle*, et l'effet de l'adjectif retombe, non pas sur le demandeur qui intente l'action, mais sur le défendeur à qui, contre qui l'action est intentée. On objectera qu'elle est personnelle à l'un et à l'autre, soit; tel est même le motif pour lequel, à moins d'une explication préalable, cet adjectif *personnel* sera inintelligible aux lecteurs; car personne ne saurait deviner que lorsqu'on parle d'un *fait personnel*, ou d'une *action personnelle*, on prend un même vocable sous deux acceptions simultanées. Je vois dans une brochure politique, que « le pouvoir cherche à regagner, par des séductions *personnelles*, le terrain qu'il a perdu. »

— *Personnelles* à qui? au ministère? — Non; aux personnes, objets de ces séductions.

C'est comme si l'on disait qu'une *faute personnelle* est propre et particulière, non à ceux qui la font, mais à ceux qu'elle atteint et moleste. L'usage ne saurait être invoqué pour justifier le défaut de clarté.

*Personnel* est souvent synonyme d'égoïste. « Ce mot se prend aussi substantivement dans le langage administratif, » dit le Dictionnaire de l'Académie; il ajoute que, sous cette forme, « il se dit des bonnes ou mauvaises qualités de la personne dont on parle. Exemple : *Son personnel est très-aimable, son personnel est odieux.* »

Il se peut faire qu'à l'Institut l'on dise — *un personnel* pour — une personne. Ce qu'on ne craint pas d'affirmer, c'est que nulle part ailleurs on ne s'exprime ainsi.

La rédaction de l'article de l'Académie présente d'autres imperfections : « ... Il se dit des bonnes *ou mauvaises* qualités *de la* personne dont on parle. »

— Des bonnes *ou* mauvaises, est un solécisme : il s'agit de deux objets essentiellement opposés, que l'on ne saurait confondre et accoupler avec un seul et même article. Il fallait : Des bonnes ou *des* mauvaises qualités..., etc.

.... *De la* personne dont on parle. — *On*..... qui ? On n'a parlé d'aucune personne et, ce ton

déterminé est hors de propos. Je ne sais de qui vous m'entretenez ; si votre intention est d'offrir seulement un être quelconque indéterminé, il fallait écrire : — les qualités ... *d'une* personne, et ne pas même ajouter : *dont on parle*, attendu qu'on n'en parle pas, et que je ne sais à qui attribuer ce *on* amphibologique.

## CCXXXI.

## FADAISES.

Le règne de Louis XV, fécond en madrigaux, en *concetti*, en niaiseries sentimentales, s'est vu renaître dans l'école de l'Empire, sous la plume de ces petits poëtes, qui de loups redevenaient bergers à la suite des déclamations révolutionnaires. Les Italiens sont les premières causes de ce méchant goût, et il n'y a guère plus loin de *la Guirlande de Julie* à Dorat, que de Pétrarque à Pavillon, à Saint-Pavin ou à Benserade.

Cette mode, à la fin du siècle dernier, avait musqué nos lettres ; Rousseau même en subit parfois l'influence. Bernardin de Saint-Pierre, auteur si rapproché de la révolution, a plus d'une fois fardé la nature son modèle. « — Quand viendrez-vous nous voir ? — *Aux cannes de sucre*, répondait Virginie. — Votre visite nous sera

encore *plus douce* et plus agréable, reprenaient ces jeunes filles. »

Ainsi, voilà une visite qui sera sucrée. *Don Giovanni*, dans le *Libretto* italien, dit à sa maîtresse :

« *Tu, che il zucchero porti, in mezzo al core!* »
« Toi qui portes du sucre au milieu de ton cœur! »

Voilà le genre de modèle sur quoi s'est réglé l'auteur de *Virginie*.

Ce genre d'*agrément*, au surplus, n'appartient plus guère qu'à certains poëtes chenus, vétérans de l'Académie. Quiconque se sent disposé à les imiter, à équivoquer sur les amours, sur les roses et leurs épines, à comparer les filles qu'on rencontre *à des vierges tombées vivantes du pinceau de l'Albane;* quiconque aime ces fadaises prétentieuses, est digne de paraphraser la romance de *Bouton de rose*.

## CCXXXII.

## REVENANT.

Peu d'auteurs ont contribué plus que Beaumarchais à introduire dans notre langue des expressions molles et basses. Ainsi, l'on voit qu'il emploie souvent, pour signifier *agréable, joli, gracieux*, l'adjectif *revenant*, dont la valeur est incertaine, dont la naissance est roturière, dont la composition est louche. En effet, le verbe

*revenir*, dans l'acception de plaire, sous-entend un ou deux mots, et fait supposer que l'objet plaisant *revient à la mémoire*, que notre souvenir le recherche avec prédilection. Mais comme le souvenir des peines est tout aussi impérissable que celui du plaisir, il en résulte que tous deux *reviennent*. Puis, il y a tant de manières de ressentir de la satisfaction à propos d'un objet *revenant*, que cet adjectif peut toujours être remplacé par un terme plus satisfaisant et plus solide. Qui pourrait se faire une idée de Lindor, après que Figaro l'a dépeint avec *une figure revenante*, et qui ne comprend qu'il eût été facile, en un seul mot, de donner une idée plus juste de la figure de Lindor?

L'abbé Desfontaines condamnait, en 1726, l'adjectif *avenant*, qui veut dire à peu près la même chose que *revenant*, mais avec plus de grâce; car *ad* possède un sens autre que *re* ou *rursùs*. Aussi l'usage n'a-t-il point ratifié les arrêts de l'auteur du *Dictionnaire néologique*.

## CCXXXIII.

## RÉVOLUTIONNER, RÉVOLUTION.

Ce verbe n'est pas français, en dépit des énergumènes qui ont voulu le mettre en honneur. On trouble, on agite, on bouleverse un État,

mais on ne le *révolutionne* pas. Le substantif *révolutionnaire* a conquis chez nous droit de cité, mais il ne se prend guère qu'en mauvaise part. *Contre-révolutionnaire,* qui a disparu du jargon démocratique après le 18 *brumaire*, n'a jamais fait partie du vocabulaire des gens délicats. Quant au mot *révolution*, il faut se garder d'en trop restreindre la valeur. Loin de signifier primitivement une secousse violente dans l'état politique d'un empire, ce mot n'est arrivé à un pareil sens que par corruption. *Révolution* équivaut à *déroulement,* et comprend, en conséquence, une idée d'ordre et de succession. *Les révolutions d'un royaume* sont les événements successifs qui ont eu lieu dans ce royaume. Le livre de D. Hume est intitulé : HISTOIRE DES RÉVOLUTIONS D'ANGLETERRE.

L'auteur du *Siècle de Louis XIV* est un des premiers qui aient dit — *la révolution* d'Angleterre, en parlant de la chute de Charles Ier. Longtemps après, on disait encore : *la dernière révolution* d'Angleterre.

Le mot *révolution* appliqué de la sorte, et d'une manière générale, date de 1772, et ce n'est point notre pays, c'est la Suède, qui donna lieu à cette innovation. De la *révolution* suédoise à la *révolution* française, il n'y a qu'un pas.

Dès lors, on a fortement abusé de ce sub-

stantif. La moindre émeute est qualifiée de *révolution*. Quand les portières de Paris voient *passer la révolution* devant leur porte, elles rentrent saisies d'effroi, et racontent à leur commère qu'elles viennent d'être toutes *révolutionnées*.

## CCXXXIV.

## COMPLAISANCE CONTRE.

L'auteur de la *Grammaire des grammaires* prévient que l'adjectif *complaisant* ne reçoit pas de régime *en prose ;* il n'approuve qu'à demi Racine et Molière qui ont dit : *complaisant à vos désirs, complaisant aux méchants.* Puis il passe à un autre sujet, pensant avoir traité à fond cette matière.

Cependant, la préposition *à* n'est pas la seule qui aide à constituer un régime. *Pour, de, envers, à l'égard de,* forment des régimes véritables avec le substantif qui les suit, et l'Académie observe avec raison que l'on écrit : « Être *complaisant pour* tout le monde; il s'est montré fort *complaisant envers* nous; se faire le ministre *complaisant* des passions d'autrui. »

Le substantif *complaisance*, qui indique une propension, une inclination à plaire à autrui, peut précéder la préposition *pour;* mais il ne

doit pas être accompagné d'une préposition qui marque un rapport d'opposition.

C'est donc à tort qu'un publiciste célèbre disait à ses collègues de la Chambre des Pairs : « Vous n'avez pas de *complaisance contre* les libertés publiques. »

Cela signifie : Vous n'avez pas de complaisance *pour* des personnes capables d'attenter *contre* les libertés publiques. Mais le sens est trop forcé par cette ellipse. *Se complaire contre quelque chose*, est une façon de parler que réprouve la grammaire générale; le bon sens et la clarté étant de tous les peuples et de tous les temps.

## CCXXXV.

## DUEL POLITIQUE.

On appelle ainsi, en style de gazettes, un combat dont la politique (c'est-à-dire, la lutte entre deux opinions en politique) est l'origine.

Les vieux *anas* content l'aventure de deux originaux qui se battirent en sortant d'un café, à propos d'une bavaroise à l'orgeat.

S'il est réellement des duels *politiques*, l'existence des duels *bavarois* me paraît suffisamment démontrée. Sans pousser ainsi le raisonnement jusqu'aux confins de l'absurde, m'accordera-t-on qu'un duel entre deux poëtes, excité par quelque

discussion sur la poésie, soit, par cela seul, un duel *poétique*, un duel *littéraire?*

Si les philosophes ne l'étaient pas trop pour tirer l'épée, nous verrions donc des *duels philosophiques*.

Plaisant accouplement de mots, qui ne l'est pas plus que celui du substantif *duel* avec le substantif *politique*.

Il existe un vieil opéra-comique intitulé : *les Rendez-vous bourgeois*. Ce titre est aussi niaisement inintelligible que ces deux vocables réunis : *duel.... politique*.

## CCXXXVI.

## RUBESCENT, RUTILANT.

Il est à remarquer que nous avons peu de mots pour désigner les diverses nuances du rouge, et que les anciens en avaient une foule. *Ruber, rubescere* correspondaient à *rouge* et au verbe *rougir;* puis, *rubellus* exprimait le *rouge clair; rubidus,* le *rouge sombre ; robigo* était le ton *rouille ; rubrica*, le *rouge de Sinope; rubriceta,* le *vermillon. Rubelliana* désignait la *rougeur des feuilles mortes ; rubia* spécifiait la *garance; rubicundulus* signifiait *glacé de rouge*, qui tourne au rouge; *rutilus*, qui est d'un *rouge éclatant et doré*. Les verbes étaient aussi nombreux que les substantifs : *Rubescere, rubere, rubefacere, rutu-*

*lescere, rutilare*, etc...., correspondaient à toutes ces indications de nuances dans la même couleur.

Nous sommes peu favorisés sur ce point; les raisons de cette différence remontent sans doute à l'histoire des mœurs et aux influences du climat. Les nuances du rouge, depuis le pourpre jusqu'à l'écarlate, n'étaient pas d'un usage libre et indifférent; ces couleurs étaient souvent des attributs propres à certaines dignités, à certaines classes. En outre, les produits de la nature, en Italie, étant frappés par un soleil ardent qui rougit les pierres, le sable, l'herbe même, et les ronces; cette couleur, que l'œil rencontre sans cesse, a préoccupé les peuples créateurs du langage, plus qu'elle ne les préoccupe chez nous, où le rouge n'est l'objet d'aucune distinction sociale, où la nature, variant du gris au bleu, ne s'échauffe guère jusqu'à se *vermillonner*.

Depuis quelques années, la littérature française a cherché *la couleur* et les tons brûlés de l'Orient; il en a résulté sur-le-champ deux barbarismes, *rubescent* et *rutilant*. Nous voulions peindre des pays vermeils, deux tons de rouge manquaient à notre palette; nous avons essayé de les dérober à celle des Latins. Le Temps légitimera-t-il ce vol?

Le plus sage serait peut-être d'attendre qu'il

eût prononcé là-dessus, et de s'abstenir de *rutilant* et de *rubescent*, que l'on ne trouve pas dans le Dictionnaire de l'Académie française.

## CCXXXVII.

## EN FIN DE COMPTE.

Locution triviale, irrégulière et barbare; son équivalent consacré, est — *au bout du compte*, qui n'est pas élégant.

« *Au bout du compte.* Locution familière dont on se sert en terminant un discours, un raisonnement, et qui signifie : tout considéré, — après tout... » (*Dict. de l'Acad. franç.*, édit. de 1694 et de 1835.)

Les locutions conjonctives, quand elles sont longues, ont peu d'agrément dans le style. Lorsqu'on est à même de choisir, — *enfin* est mieux qu'*au résumé;* au résumé est préférable à *au bout du compte.*

Ces expressions sont des attaches, des soudures dans la phrase; l'art consiste à les faire petites, à les déguiser, à les rendre presque imperceptibles. N'appliquons cet avis qu'à la locution admise par l'Académie; *en fin de compte* est absolument condamnable.

## CCXXXVIII.

## EN THÈSE GÉNÉRALE.

Façon de parler pire que la précédente. Celle-là devait son origine à de bons petits marchands bien communs et sans prétention. Celle-ci trahit la sottise des pédants.

Est-il rien de plus saugrenu que de parler de *thèse*, à propos des moindres sujets? Cette locution fade, inintelligible ( qu'est-ce qu'une *thèse générale*, et que parler *en thèse*..... générale ? ), cette locution, dis-je, n'est justifiable en aucune sorte. Rien ne la discrédite plus foncièrement que la seule définition dont elle soit susceptible. — *En thèse générale* signifie : *en général*, et rien de plus.

## CCXXXIX.

## INCESSAMMENT.

Nos pères connaissaient mieux que nous le sens de cet adverbe, qui veut dire : *sans cesser*, ou, *en ne cessant pas*. Il exprime l'idée de continuité, et le temps qu'il marque est le présent.

« ... De tous objets trompeurs mes yeux vueilles distraire,
« Mon oreille à jamais soit ta voix escoutant,
« Ma bouche *incessamment* ta gloire aille chantant,
« Et que d'ame et de corps, sans fin je te révère. »

(PHILIPPE DESPORTES.)

« Mais quoy ? de quelque soin qu'*incessamment* il veille,
« Quelque gloire qu'il ait à nulle autre pareille,
« Et quelqu'excez d'amour qu'il porte à notre bien,
« Comme échapperons-nous en des nuits si profondes?... »
(MALHERBE.)

Ces vers nous montrent *incessamment* dans sa juste acception.

Aujourd'hui l'on s'en sert pour désigner un temps futur très-rapproché. « Nous irons *incessamment* à la campagne. — *Incessamment*, le Théâtre-Français donnera la première représentation de..... »

Il serait plus régulier de dire : *bientôt, dans le plus court délai*, et de laisser à notre langue toute la justesse qui en fait le principal mérite.

## CCXL.

## DEPUIS.

Cette préposition, employée sans complément exprimé, pour indiquer un temps postérieur à un autre temps dont on parle, ne peut spécifier qu'une époque distinctement éloignée de la première.

Quand Voltaire parlant de Biron, s'écria :

« Qui *depuis!*... mais alors il était vertueux, »

il usa très-bien du mot *depuis*, par lequel il fait allusion à une époque éloignée de celle où ce gentilhomme était fidèle et vertueux.

Mais, quand Voltaire fait dire à Zadig racontant qu'il a rencontré l'eunuque et le grand veneur, en se promenant dans un bois : « Je me promenais vers le petit bois, où j'ai rencontré *depuis* le vénérable eunuque et le très-illustre grand veneur, » Voltaire, alors, parle avec moins d'exactitude. Il semble, en effet, que Zadig ait fait cette double rencontre plus tard, longtemps après sa promenade, et non pas au moment même où il se promenait.

### CCXLI.

### PAR CONTRE.

Il est des gens qui disent *par contre*, au lieu de dire *au contraire* : cela est affreux.

### CCXLII.

### BIEN PORTANT.

*Bien portant* peut signifier *qui porte bien*, mais non pas *qui* SE *porte bien*. Il est aussi incorrect de qualifier de gens *bien portants* ceux qui ont une bonne santé, qu'il le serait de désigner les délicats qui se dorlotent, ou les malades qui se soignent bien, sous le titre de *personnes dorlotantes*, et de malades *bien soignants*.

Cette locution appartient au *mauvais usage* que réprouvait le seigneur de Vaugelas.

## CCXLIII.

## PAR MANIÈRE DE.

Locution dont il est bon de ne pas abuser, elle est familière et peu élégante. Voltaire se plaint à propos d'un historien qui parle d'un général poursuivant l'ennemi *par manière d'acquit.*

De nos jours, *par manière d'acquit* est devenu tout à fait trivial; *par manière de....* est rarement agréable.

## CCXLIV.

## REMETTRE, SE REMETTRE.

*Se remettre* est pris quelquefois comme l'équivalent de *se rappeler.* — Je ne saurais *me remettre* son nom. Je *me remets* fort bien cette personne.

La locution est elliptique; c'est comme si l'on disait : — Je ne saurais *me remettre* (en mémoire) cette personne.

Souvent, et surtout dans la conversation, on emploie de la sorte le verbe *remettre*, sans le joindre au pronom *se.*

— Je ne vous ai pas *remis* tout d'abord; — ses traits me semblaient inconnus, je ne *les remettais* pas, etc....

Cette manière de parler est vicieuse.

## CCXLV.

### ESPÉRER pour PENSER.

### PROMETTRE pour AFFIRMER.

On *affirme* un fait; on *promet* une chose qu'on n'accorde pas encore. Ce verbe doit donc avoir pour objet un temps futur; l'action qu'il contient porte sur des choses non accomplies. Certaines gens disent : — Il vous aime de tout son cœur, *je vous le promets*. Si cette affection est déjà donnée, vous ne pouvez plus la *promettre*. On dira bien : — Je vous aimerai, je vous *le promets*, (l'action d'aimer ne s'accomplit pas encore); — je *vous promets* telle somme; parce que cette phrase, quoique elliptique, est logique; la somme en question est entre les mains de celui qui peut la donner ou la refuser.

On commet une faute analogue avec *espérer*. — *J'espère* que votre santé *est* bonne. — Vous voilà content, *je l'espère*.

Si vous croyez que la santé de ce personnage est bonne; si vous supposez qu'il est content, vous n'avez que faire d'*espérer*. L'espérance n'a lieu que dans le doute où nous tiennent les choses de l'avenir.

Les gens du Maine, de l'Orléanais, du pays

de Nantes et de l'Anjou, ont conservé du vieux dialecte normand une acception du verbe *espérer,* tout à fait ingénieuse, et fort aimable quelquefois. Ils le font synonyme d'*attendre.*—Voilà deux semaines que je suis à vous *espérer,* dira-t-on à l'ami qui s'est fait désirer. — Venez bien vite; on vous *espère* avec impatience. Et à quelqu'un de pressé qui commande : — Au lieu de vous mettre en colère, *espérez* un peu. Cette vieille forme normande a laissé quelques traces dans la langue française, saisissables dans certains cas où le sens flotte entre *espérer* et *attendre.* C'est ainsi que l'on écrira : — J'*espère* tout de votre indulgence; etc....

## CXLVI.

### EN DÉFENSE. — POUR LA DÉFENSE.

*En défense* équivaut à — *sur la défensive. Pour la défense* revient à — *afin de défendre.* — A l'aspect de l'ennemi, on se mit *en défense.* — Je risquerais ma vie *pour la défense* de vos droits.

Dans une brochure qu'on a beaucoup lue, je trouve ces mots : « Comme pair, j'ai prononcé plusieurs discours *en défense* de la liberté. »

L'intention de l'auteur est de faire entendre

qu'il a parlé *pour défendre* la liberté; mais son expression laisse supposer qu'il a prononcé plusieurs discours, se tenant *en défense* contre la liberté.

## CCXLVII.

## EN ÉTAT DE.

Locution dont le sens ne doit pas être forcé. Soit qu'il provienne du verbe *être*, soit qu'il dérive de *stare*, le substantif *état* équivaut à *situation*. L'Académie ne le définit pas d'une manière précise par le mot *disposition*. Être *en état de* maladie, de souffrance, ce n'est pas être *disposé* à la souffrance, à la maladie, c'est *être* malade, *être* souffrant. Dans ces conjonctures, le mot *état* désigne ce qui est en nous, ce que nous sommes; *morbus, seu dolor,* EST, STAT *in me.*

D'après ces considérations, l'on conçoit que l'usage de ce terme puisse être vicieux, quand, au lieu de désigner une situation propre à l'individu, on a en vue une circonstance, un fait accidentel qui dans le fond ne modifie pas l'*état* de la personne sujet de la proposition. Il est donc médiocrement correct de dire : — Ils se sont mis *en état d'opposition, en état de sollicitations,* etc... La locution devient ambiguë; car on ne sait, si *en état de* signifie

dans ce genre de phrase, *en devoir de*, ce qui est parfois l'intention de l'auteur, ou bien si, gardant toute sa valeur, il implique un commencement d'exécution de la chose, et marque que *l'opposition*, que les *sollicitations* sont entreprises; ce qui n'a pas toujours lieu, puisque l'on entend communément dire : — Mettez-vous *en état* d'opposition, etc...

*S'opposer, solliciter*, ce sont des *actions* que l'on fait, et non des *états* où l'on se trouve. *Être* et *agir* ne sont pas synonymes.

M. le ministre des affaires étrangères disait cet hiver : « Nous sommes *en état de* RÉCLAMATIONS *très-pressantes* auprès du gouvernement mexicain. » Ces réclamations ne constituent pas un *état* particulier de la personne; elles sont un des incidents de son administration.

*En état de*, suivi d'un infinitif, est plus recevable, parce que l'usage, dans ce cas, à la faveur d'une extension consacrée de ce terme, lui assigne la valeur de *disposé à*. — Être *en état de réclamer, de solliciter*, etc..., c'est se trouver prêt à, disposé à entamer des sollicitations, des réclamations, etc.

Dans les périodes où l'on a fait entrer cette locution, il faut éviter de donner un régime ou une épithète au substantif régi par *en état* suivi de la préposition *de*.

Tout ce qui circonstancie le mot indiquant la nature de *l'état* en question, est surabondant. — *En état de maladie* : — voilà *l'état* nettement indiqué. Tout ce qui peut signaler le degré de gravité du mal a rapport au mot *maladie*, mais non au substantif *état*, qui ne doit pas, dans ce genre de période, recevoir un double régime. — *En état* de maladie *cruelle*, de maladie *grave*, serait contre la coutume et le génie de la langue. — *En état de réclamations* TRÈS-PRESSANTES est détestable.

CCXLVIII.

ACCIDENT.

Ce qui arrive fortuitement. Ce mot se prend en mauvaise part quand il n'est accompagné d'aucune épithète qui en détermine le sens en bien. Mais, dans son acception ordinaire, il est insuffisant pour exprimer l'idée d'un désastre, d'une catastrophe, d'une calamité, d'un grand malheur. Il est donc peu judicieux de l'accoupler à des adjectifs tels qu'*épouvantable, horrible, terrible, effroyable*, etc..., abus que l'on commet à chaque instant.

L'*accident*, quand il est d'une gravité très-prononcée, quand il a des conséquences majeures, prend le nom d'*événement*. Ce dernier substantif n'aurait pas lui-même, sans l'adjonction d'une épithète, la valeur que nous lui assignons ici.

Ainsi, disons — *un événement* épouvantable, une horrible *catastrophe*, un affreux *malheur ;* ce sera parler avec plus d'exactitude qu'en usant des mots : *accident effroyable, accident horrible.*

Rien ne fait mieux sentir cette distinction que certains usages de ce substantif.

Si, par exemple, faisant allusion au désastre qui a renversé la ville entière de la Pointe-à-Pître; nous l'appelions *un accident ;* si, à propos d'un homme qu'on a mis à mort, nous dissertions sur *son accident;* si nous parlions de l'*accident* qui a détrôné un monarque, ou coulé bas un navire, nous emploierions une expression burlesque.

C'est pourquoi les journaux, qui en 1842, racontaient les détails de *l'accident* du chemin de fer de Versailles (il s'agissait de quarante personnes brûlées vives), ont fait parade d'un comique assez lugubre, si toutefois l'on peut rapprocher deux termes fort opposés l'un à l'autre.

## CCXLIX.

## PARAITRE CERTAIN.

Voici un doute que nous soumettons aux philologues délicats, les priant de résoudre la question suivant leur humeur.

Supposons qu'on dise : « On annonçait hier la mort du pacha d'Égypte; cette nouvelle *paraît certaine.* »

Ne vous semble-t-il pas que *paraître*, en cette circonstance, n'a qu'une valeur dubitative, et qu'une chose qui *paraît* ainsi, est loin encore d'être *certaine* ?

Quand on vous montre brusquement un tableau, un bijou de prix, un bel édifice, vous dites tout d'abord : — Voilà qui *paraît* beau, voilà qui *semble* joli ; ces deux verbes sont synonymes ; ils expriment votre première sensation, et moins peut-être, la bonne volonté que vous apportez à l'appréciation de l'objet qu'on vous présente. Mais ils ne vous compromettent pas, comme si vous vous étiez écrié : — Voilà qui *est* beau ! et vous sentez à merveille qu'ils laissent libre de revenir, après analyse, sur ce premier éloge. *Il paraît que* contient je ne sais quoi de timide, d'*incertain*, qui ne permet guère, à notre gré, qu'on dise *paraître certain;* il est plus juste de mettre : — *Il paraît probable que;* et lorsque le fait dont il s'agit est avéré, — il EST *certain* que...

Ce qu'il y a de positif, c'est que, dans la plupart des cas où l'on énonce une certitude sous le bénéfice du verbe *paraître*, on n'oserait employer l'adjectif *certain*, si l'on était forcé d'af-

firmer son dire en usant du verbe *être*. Les deux termes de cette expression semblent donc se contredire et se neutraliser l'un l'autre.

## CCL.

## SOUS LE COUP.

*Sous le coup* est un terme hasardé, peu nouveau, mais devenu commun dans les journaux politiques. Cette locution, que le Dictionnaire a omis de consacrer, ne manque cependant, dans certains cas, ni de vérité, ni d'énergie. On dit fort bien qu'un coupable est *sous le coup* d'un châtiment terrible, etc..., parce que ce criminel peut être *frappé* par le châtiment. Mais ce n'est pas aussi bien à propos que — *sous le coup de* est accepté, comme l'équivalent de — *soumis à l'influence de*.

Cette énergique expression donne lieu parfois à des figures fausses. C'est du moins ce que je pensais, en lisant dans un écrit politique : « Cette demande laisse la France *sous le coup* de *l'engagement moral* par lequel un ministre *l'a liée....* »

On n'est pas *sous le coup* d'un *engagement moral*. On *est lié* par un engagement, ainsi que vous l'exprimez ; mais cet objet qui *lie* ne *frappe*

pas, et ne produit rien qu'on puisse assimiler à l'idée contenue dans le substantif *coup*.

Autre réflexion : On ne peut être *sous le coup* d'un péril que quand on en est menacé. Or, la France, *liée* par un engagement, n'est plus *sous le coup*, sous la menace de cet engagement. Toute incertitude est bannie, les faits sont accomplis.

On doit se garder de cette manière de parler dans les circonstances où elle manque de justesse et de force. Sans l'à-propos qui la rend supportable, elle est lourde, oiseuse et commune.

## CCLI.

## CENDRES.

Les littératures modernes, formées sur l'exemple des anciens, sont maladroites dans leurs imitations. Depuis un millier d'ans, nous célébrons, nous autres gens du Nord, les charmes d'un printemps qui n'existe pas, sur la foi de Théocrite, de Virgile, de Platon, qui habitaient des climats où avril et mai sont couronnés de fleurs, où le soleil est chaud toute l'année, où le firmament est pur dans la saison nouvelle. Que de rhumes et de catarrhes les Latins et les Grecs ont valu sans doute aux héros de nos romans et de nos poëmes! Chez nous, Avril est chauve, son

front blanchit sous les frimas qui tombent d'un ciel nébuleux; ce mois du dégel n'a guère d'autres roses que celles de la poésie. N'importe; nous chanterons longtemps encore le printemps de la France, au coin du feu, et en rapprochant nos tisons.

Jadis, on brûlait les morts, nous les enfouissons dans la terre; puis, nous désignons leurs restes sous le nom de *cendres,* comme si nous élevions des bûchers. Voulons-nous parler d'une façon plus exacte, nous disons les *restes mortels,* ce qui est une niaiserie, vu qu'il n'est pas de restes *immortels*, et que, par conséquent, l'épithète devient superflue. Comme nous avons pris le mot *cendres* des poëtes de l'antiquité, il s'est gardé dans le grand style, et nos tragédies sont pleines de cendres. Quinault dit quelque part :

« Madame, à nos avis il faut enfin se rendre;
« Voulez-vous conserver *des feux* pour *de la cendre*? »

Il est question d'une veuve qui reste fidèle à *la cendre* de son mari. Mais *cendre* étant là synonyme de *souvenir,* et *feux* du mot *amour,* il en résulte que la phrase de Quinault est absurde. Voltaire a fait le mot *cendre* synonyme de *tombe*, à ce qu'il paraît, dans ces vers de *Sémiramis :*

« ..... arrête, et respecte *ma cendre!*
« Quand il en sera temps *je t'y ferai descendre!* »

Si Ninus, en son vivant, s'exprimait comme

Ninus en *cendre*, la reine Sémiramis est moins criminelle qu'on ne l'a cru.

Lorsqu'on allait chercher à Sainte-Hélène les restes de Napoléon, messieurs les députés discutèrent fort au long sur le choix du local où l'on déposerait les *cendres* du grand capitaine. On ouvrit le cercueil; on y trouva un corps tout entier, vêtu d'un habit vert, drapé dans un manteau bleu, et les journaux racontèrent comme quoi l'on avait *reconnu les cendres* du grand homme.

André Chénier, que la pensée de la mort préoccupait, parle souvent de *cendres;* ces cendres sont donc la poussière poétisée et ennoblie. Voilà pourquoi il est légèrement ambitieux de qualifier ainsi sa propre carcasse, et de s'écrier comme ce poëte :

« Mais, oh que mollement reposera *ma cendre!* »

C. Delavigne écrit dans les *Vêpres siciliennes :*

« Quelques larmes, du moins, arroseront *ma cendre.* »

Voilà de la prévoyance.

Le mot *cendres* devient banal, tourne à la vieillerie, et bientôt il sera relégué parmi les oripeaux de l'empire.

## CCLII.

## SERRER DE PRÈS.

On dit communément : — *serrer* quelqu'un *de près* (poursuivre quelqu'un vivement); *serrer de près* une ville, une forteresse, pour — en presser le siége; mais je ne sais si ce n'est pas abuser de cette locution, que de l'employer avec des substantifs métaphysiques, et de dire : *serrer de près* un argument, — *serrer de près* une question.

Quoi qu'il en soit, cette figure est peu élégante, et d'une précision médiocre; elle sent la pédanterie; il est mieux d'adopter une autre forme.

*Serrer les pouces* à une personne, signifiant : la contraindre à des aveux, est une vieille expression qui doit son origine aux affreux appareils dont on usait jadis pour torturer un accusé. Ce terme devient commun.

## CCLIII.

## INAMOVIBILITÉ.

L'adjectif *inamovible*, qui n'est guère plus ancien que la révolution française, ne peut qualifier que les personnes, ou leurs titres à l'*inamovibilité*. Cet adjectif ne saurait, avec le sens de *fixe*,

d'*invariable, d'immobile,* être joint au nom d'un objet matériel et palpable. Son acception est si restreinte, qu'il serait incorrect de parler des fêtes *inamovibles* ou de l'*inamovibilité* de certaines fêtes, par opposition à la *mobilité* de plusieurs autres. *Inamovible* n'a d'autre corrélatif que *amovible.* Ce serait donc s'exprimer fort mal que de dire, après un des membres de l'Académie des sciences : « des cadenas garantissent « l'*inamovibilité* de la boîte en question. »

Si l'on songeait à recevoir une expression aussi saugrenue, il ne serait pas inutile d'expliquer le sens de ces mots : *l'amovibilité d'une boîte.*

Le corrélatif de *mobilité* ne saurait être que *immobilité.*

## CCLIV.

## ÉQUIPOLLER.

L'Académie prétend qu'il faut laisser ce verbe à la jurisprudence et au commerce, l'Académie a raison : c'est un vieux mot dont Pierre Charron usait avec complaisance. De nos jours, M. H. de Balzac a vainement essayé de l'exhumer.

Le mot est devenu étrange, et peu s'en faut qu'il ne sente le pédant.

## CCLV.

### FAIRE, pour DIRE.

« Faire, a quelquefois (dit l'Académie) le sens « du verbe dire. *Je le croyais, fit-elle. J'irai avec « vous, lui fis-je.* Cette manière de parler a vieilli « et ne s'emploie que dans le langage familier. »

A la bonne heure; mais — *lui fis-je,* a toujours été burlesque.

Le verbe *faire,* dans cette acception, est trivial; on s'en est diverti dans plus d'un vaudeville, en le plaçant dans la bouche d'un niais qui raconte. Certains auteurs sont entraînés, dans le dialogue, par leur défaut d'habileté, à suivre l'exemple de ces niais. Comme souvent leurs répliques manquent de trait ou de vivacité, ils se croient obligés d'indiquer le ton ou le geste des interlocuteurs, ce qui les conduit à épuiser les verbes propres à annoncer que Pierre ou Jean prend la parole.

— Vous me trompez! *s'écria* le comte avec un geste dédaigneux.

— Si je vous trompais, *répliqua* le juif en baissant les yeux, je trahirais mes intérêts, puisque j'ai tout à gagner à la réussite de vos projets.

Le comte demeura pensif. — Ainsi, *reprit-il*, après un moment de silence, cette lettre...

— Est remplie d'impostures, *interrompit* l'usurier d'une voix qu'il s'efforçait de rendre ferme.

— Mais, *observa* le gentilhomme avec défiance, pourquoi n'as-tu pas tenu ta promesse l'autre semaine; pourquoi as-tu attendu que je fusse dans une situation sans remède?

— Avec un esprit comme le vôtre, *répondit* le juif en éludant la question, on ne doit jamais se désespérer.

— Mauvaise raison, *riposta* le comte, intérieurement flatté, me voilà dans ta dépendance.

Le juif réfléchit à son tour, et d'un ton calme il *articula* : — ....

Le comte paraissant à demi convaincu lui *dit* : — ....

Peu à peu les équivalents du verbe *dire* s'épuisent, et le verbe *faire* supplée à la disette de l'auteur : — Certes, *fit* le comte; — Ah! *fait* le juif... etc.

Que l'auteur trouve un dialogue plus expressif et fasse deviner au public l'attitude, les sensations de ses personnages, il n'aura pas besoin de tant d'explications oiseuses et monotones.

Il faut laisser cette acception commune et sur-

année du verbe *faire* aux auteurs de bas étage, et aux romanciers de pacotille, gros fabricants de volumes, tout à fait étrangers aux formes de la littérature.

## CCLVI.

## AUJOURD'HUI, MAINTENANT.

« Et vous *étiez*, alors comme *aujourd'hui*, *plein* « de jeunesse et *d'avenir*. »

Cette jolie phrase est d'un écrivain fort admiré dans les journaux. *Aujourd'hui*, *maintenant*, ont bonne grâce à côté d'un prétérit. C'est ce que trouvait l'abbé Desfontaines, et il complimentait à ce propos le traducteur de l'Énéide d'avoir écrit : « *Autrefois* à Tyr, et *maintenant* « à Carthage, vous *avez méprisé* les recherches « de bien des rois. »

Cette faute se commet à tout moment, et l'on doit avouer qu'il est assez facile de se laisser emporter par le mouvement de la phrase, à s'en rendre coupable.

Mais la proposition de M. de S *** offre un autre genre d'agrément. *Plein d'avenir* est une expression d'un goût fin et d'une justesse remarquable.

## CCLVII.

## PRENDRE UNE PART BIEN VIVE.

On écrit et l'on dit journellement : — Nous prenons une part *bien vive* au malheur qui vient de vous atteindre, etc...

Comment une *part* peut-elle être *vive?* On conçoit qu'elle soit grande, qu'elle soit moindre, qu'elle soit la plus grande du monde ; mais la *vivacité* n'a que faire là.

## CCLVIII.

## BAYER AUX CORNEILLES.

C'est s'occuper aussi utilement que le font les chiens qui aboient en contemplant des corneilles dans l'air. *Bayer* est l'ancienne forme du verbe *aboyer.*

## CCLIX.

## COASSER, CROASSER.

La grenouille *coasse,* le corbeau *croasse.*

## CCLX.

## EMBAUCHOIRS, EMBOUCHOIRS.

On doit dire des *embouchoirs* de bottes et non des *embauchoirs ;* j'en demande pardon au Dic-

tionnaire de l'Académie; mais on dit un *embaucheur* et non un *emboucheur*, pour signifier un homme qui en enrôle d'autres.

*Embouchoir* désigne aussi le bout mobile des instruments de cuivre, qu'on leur adapte quand on veut en tirer des sons. Mais l'usage n'a pas popularisé ce mot. Les musiciens diront toujours, dans ce sens, une *embouchure*. *Embouchoir* est cependant meilleur.

### CCLXI.

### PERCLUSE, PERCLUE.

Le second de ces mots n'est pas français et ne doit être employé dans aucune circonstance.

### CCLXII.

### HUMEUR MASSACRANTE.

Messieurs Noël et Chapsal qui ont fait les quatre observations précédentes, ne permettent pas qu'on dise une *humeur massacrante*. Il est certain que l'expression n'est pas jolie, mais elle est énergique, et ne doit pas être absolument bannie de la conversation. L'Académie tient pour bonne cette façon de parler, et la fait figurer dans son Dictionnaire.

## CCLXIII.

## TACHER QUE.

La grammaire dont nous venons de parler, nous avertit en outre, que le verbe *tácher* ne peut être suivi de *que*. — Ne dites pas : — *táchez que*... mais, *faites en sorte que* je sois satisfait.

## CCLXIV.

## DES PARTICIPES.

L'orthographe des participes a toujours été une des principales difficultés de notre langue, non pas tant, comme on le pense, à cause de la complication des règles qui les concernent, que parce que ces règles ne sont pas sérieusement posées. Peut-être dirions-nous autrement si nous faisions métier de les démontrer ; mais nous n'avons d'autre intention que d'apporter ici tant soit peu de clarté. Un tel dessein n'a rien de commun avec la science.

Sous Louis XIV, on écrivait les participes autrement que sous Louis XIII, et lors de la fixation de la langue, dans le plus beau moment des lettres françaises, Vaugelas, le père Bouhours, Ménage et Th. Corneille, prouvaient par des arguments sans replique, qu'il existait pour les

gens bien élevés, trois ou quatre manières de résoudre la même difficulté, en s'appuyant sur des préceptes opposés et d'une valeur à peu près égale. Au dix-huitième siècle, la question s'était dédoublée, l'usage avait établi certaines habitudes orthographiques, et les grammairiens se mirent en devoir de prouver par la logique qu'il fallait faire, de toute nécessité, ce que déjà l'on faisait par routine. Puis, le chevalier de Jaucourt introduisit une ou deux petites hérésies dans ce chapitre si controversé, et le tout fut remis *sub judice*. Maintenant l'affaire est accommodée, sauf un ou deux points qui demeurent un peu incertains.

Il serait impossible, à une personne qui n'apprendrait pas dans les livres, et ne retiendrait point *par la seule mémoire*, les lois d'usage auxquelles on obéit en ces matières ; il serait impossible à une telle personne d'arriver à leur connaissance par la seule étude des préceptes de la grammaire, si l'on isolait l'application de la théorie, et qu'on retranchât les exemples qui expliquent, remplacent ou contredisent même le fatras dont ils sont le prétexte. Cette manie d'établir des règles faisait sourire doucement le bon Vaugelas, qui s'écriait à chaque page, avec une si humble naïveté : — L'*usage* le veut ainsi. — Il n'y a point de raison pour cela que l'usage,

et c'est la meilleure de toutes, etc... Quiconque a connu les secrets de l'art d'écrire, s'est exprimé de la sorte. Nos modernes grammatistes parlent d'un autre style : ils font choix d'un exemple, l'analysent, et d'un ton doctoral ils vous enseignent que l'on doit, de par eux-mêmes, pratiquer ce qu'on a pratiqué cent ans avant eux. Mais à peine la règle posée, voici que de nombreuses exceptions s'en raillent à l'envi..., et mon pédant de tracer une mesure exceptionnelle, puis une autre, puis tant, que la pudeur l'arrête. Alors il saisit une distinction quelconque parmi toutes ces phrases indociles, et il bâtit une nouvelle règle qui accouchera bientôt d'une demi-douzaine d'exceptions. C'est ainsi qu'on a reconstruit une grammaire latine, qui parfois condamne Horace et Virgile, et c'est par le même procédé qu'on discipline notre langage, à la façon d'une langue morte.

De tels ouvrages, chefs-d'œuvre de dialectique et de logique, car on ne les peut comprendre, sont mis entre les mains du premier âge : voilà pourquoi si peu d'orateurs, si peu d'avocats, si peu d'auteurs, si peu de maîtres de langues, si peu de professeurs d'éloquence, possèdent l'art d'écrire en français. Ce que nous disons à propos des *participes* s'applique à l'ensemble de la grammaire; seulement, ce chapitre est plus insuffisant

que les autres, parce que les faits qu'il s'est agi de réduire en principes sont, la plupart du temps, le produit du caprice.

Assertion facile à justifier : ouvrez une grammaire à l'endroit *du participe passé ;* vous trouverez tout d'abord ceci, ou à peu près :

« *Première règle.* Le participe passé, quand il « est accompagné du verbe auxiliaire *être,* s'ac- « corde en genre et en nombre avec son sujet.... « IL N'Y A POINT D'EXCEPTION. »

Les personnes qui se *sont donné* la peine de poser cette formule se *sont préparé* plus d'un démenti et se *sont imaginé* vainement qu'elles viendraient à bout des objections, en établissant une série de règles exceptionnelles, en établissant des catégories de verbes *pronominaux, réciproques*, etc... Elles reconnaissent les exceptions, c'est à merveille; mais pourquoi affirmer d'abord, à l'aide d'une subtilité, qu'il n'y en a point? pourquoi tracer une règle générale qui n'est qu'un cas particulier, et de laquelle l'esprit et la lettre sont faux? Que vous nommiez le verbe *pronominal* ou non, parce qu'un pronom y est accolé, il n'en reste pas moins constant que vous avez déclaré comme devant avoir lieu *sans exception,* l'accord du participe passé avec le sujet, quand il est joint au verbe *être;* et que cet accord n'a pas toujours lieu.

Il vous reste la ressource d'argumenter sur la nature et la position du *véritable* sujet, et d'arguer d'un déplacement du régime; mais c'est là un moyen d'application difficile, impossible parfois; et d'une lucidité toujours douteuse.

Telle est la première règle, et notons-le bien, elle est la plus simple, la moins *équivoquée* de tout l'article.

Voici la seconde : « Le participe joint au verbe « *avoir* s'accorde toujours avec son complément « direct, quand ce complément précède le parti- « cipe. »

Cela est parfaitement vrai, et voilà pourquoi Voltaire a eu tort d'écrire dans *Zadig :* « *Madame,* je vous ai *vengé;* » il fallait *vengée.*

Néanmoins, cette règle est si adroitement trouvée, la formule en est si judicieuse, qu'elle a besoin, pour se maintenir, de quatorze dispositions spéciales, dont elle est comme flanquée, et au milieu desquelles on la voit s'atténuer, s'affaiblir, et céder une si grande part de l'autorité qu'on y avait attribuée d'abord, que l'on attend sans cesse une dernière exception qui ne lui laissera plus aucun effet.

En résumé, la didactique des grammaires est vicieuse; si leurs leçons n'étaient éclaircies par des exemples, elles seraient inintelligibles; si les exemples n'étaient obscurcis par le texte des

grammairiens, l'étude de leurs ouvrages serait abrégée et facilitée. La conclusion de ce raisonnement n'est pas d'une découverte trop subtile. Il faut s'attacher aux exemples et se défier des préceptes qui brouillent les idées. C'est pourquoi, dans ce livre, on multiplie les exemples; c'est pourquoi nous ne dissertons pas sur des matières subordonnées, la plupart du temps, à l'usage, au mépris de la raison; usage sur lequel s'est réglé souvent l'esprit d'analogie, cet aveugle qui, pour se guider, tient par un fil un autre aveugle qui s'égare à plaisir.

Si nous trouvons sur notre route des participes mal orthographiés, nous les signalerons, sans énumérer les raisons, ni les raisons des raisons, et si le public pense que notre retenue a pour motif notre ignorance, il ne se trompera pas. Nous possédons la routine; mais, quant à la philosophie lexicologique, nous n'en savons pas plus que les grammairiens.

## CCLXV.

## CONTENT, HEUREUX.

Bien des gens, nous l'avons dit plus haut, abusent du second de ces mots; d'autres confondent, en leurs écrits, le bonheur avec le conten-

tement, et semblent ignorer la distance éminemment philosophique qu'il y a entre ces deux degrés de satisfaction. Si l'on retranchait la définition du bonheur de la langue des écrivains élégiaques, on supprimerait d'un seul coup toute la littérature mélancolique, et la mélancolie elle-même resterait muette. Ce que fasse le ciel!

Voici comment l'Académie française définit l'homme content : « qui a l'esprit satisfait. » Peut-être a-t-on le droit, tout en ayant l'esprit satisfait, de n'être pas absolument *content* de cette définition. Du reste, les synonymes exacts sont trop rares, pour qu'il soit aisé de définir juste. Puisque nous voilà fixés sur la condition de l'homme content, passons à l'*heureux*, et ouvrons le dictionnaire. « HEUREUX, — qui possède ce qui « peut le rendre content. »

On lit, je ne sais plus où, qu'il était autrefois un grand seigneur très-riche en prés, en maisons, en forêts et en châteaux. La faveur du prince l'avait suivi pendant sa longue carrière, et les honneurs l'avaient comblé comme la fortune. Octogénaire, dispos toutefois, et exempt d'infirmités, il se voyait renaître dans ses petits-enfants, et l'union, la tendresse qui régnaient dans cette famille, faisaient l'admiration de la contrée. Or, il advint que ce seigneur qui certes

*possédait* bien, lui, tout *ce qui peut rendre content;* il advint, dis-je, qu'il mourut. On ouvrit son testament, et l'on y lut avec stupeur, cette épitaphe qu'il avait composée lui-même et qu'il ordonnait de graver sur sa tombe : « *Tandem felix!* »

On peut affirmer que ce triste grand seigneur n'était pas de l'Académie française, ou du moins que la définition du mot *heureux* n'est pas tombée de sa plume. Il savait trop bien que le contentement provient du prix qu'on attache aux objets extérieurs, et que le bonheur n'est qu'en nous.

Alex. Dumas donne un fort bel exemple du juste emploi de ces deux mots : c'est dans *Christine.* Descartes vient d'énumérer les diverses faveurs dont la reine l'accable :

« Et vous êtes heureux?

lui dit-on.

Heureux!... du moins content, »

répond le philosophe.

Les hommes de génie ne se sont guère mépris sur la valeur de ces deux adjectifs.

## CCLXVI.

### Participe dépourvu de sujet.

Il faut toujours que le participe présent et le participe passé se rapportent à un sujet exprimé par un nom ou un pronom; que ce sujet précède ou suive le participe. Ainsi l'on désapprouvera des phrases telles que celle-ci : « ...J'au-« rais donc excité les tempêtes, et *ne pouvant* « m'arracher l'opinion que je soulève, *force est* de « la bâillonner une seconde fois. »

*Ne pouvant* ne remplace pas, — *comme on ne peut*, *parce qu'on ne peut*. Si une telle locution était admise, elle causerait fréquemment du trouble, de l'équivoque dans la période, et il adviendrait qu'on ne saurait à quoi se rapporte le participe.

Observons en passant que, « *m'arracher l'opinion que je soulève* » est inintelligible.

## CCLXVII.

### STYLE LACHÉ.

Personne n'a péché plus souvent que le spirituel auteur de *Figaro*, par l'impropriété des expressions, par la trivialité et la mollesse du style.

Le second acte du *Barbier de Séville* offre, dès la première scène, plusieurs incorrections. Rosine a remarqué Lindor *à travers* sa jalousie (c'est *au travers de* sa jalousie, qu'on a voulu dire), et se défiant de son tuteur, elle s'écrie : « Je ne sais si ces murs ont des oreilles, et si mon *Argus* a un génie malfaisant qui l'instruit *à point nommé*..... » Autrefois on pensait qu'Argus fût un espion qui voyait par ses propres yeux, et l'on ne s'était point avisé d'en faire un tyran qui s'instruit en écoutant des confidences.

Plus loin, il est question d'un bachelier *plein de sentiments, de talents, et d'une figure fort revenante.*

Ensuite Figaro dit à Rosine qu'elle est « la « plus jolie petite mignonne, douce, tendre, ac- « corte et fraîche. » — Mademoiselle, vous êtes *une jolie petite douce, une jolie petite fraîche*... etc. Voilà des compliments dans un goût tout nouveau.

Mais comme Figaro a beaucoup d'esprit, tout l'esprit de Beaumarchais, il ajoute que la pupille du docteur *agace l'appétit,* qu'elle a *le pied furtif* et la *taille adroite.*

Ces charmantes expressions font trembler Rosine, et elle ne s'en cache pas. « — Fi donc (s'écrie Figaro), trembler ! *mauvais calcul*, madame. »

Quelle analogie entre *frayeur* et *calcul?*

Nos auteurs de comédies procèdent aujourd'hui de l'école de Beaumarchais; mais ils n'ont pris à ce maître que la moindre de ses qualités, la nonchalance et la vulgarité du style.

## CCLXVIII.

## CONSTRUCTION PÉNIBLE.

Voltaire commence ainsi le dernier alinéa de son charmant conte, plus ou moins moral, de ZADIG :

« *Ni* la belle Sémire *ne* se consolait d'avoir cru « que Zadig serait borgne, *ni* Azora *ne* cessait de « pleurer d'avoir voulu lui couper le nez... »

S'il eût scindé une négation à chaque proposition, l'auteur aurait été plus adroit. Il est vrai que la suppression de *ni* introduirait le mot *pas* après le verbe; mais l'usage autorise *pas*, négation d'une forme différente de *ni*, qui commence fort mal une phrase; car il sous-entend, comme le mot latin *nec*, la conjonction *et*.

Mais, fût-elle dix fois régulière, cette phrase de *Zadig* serait blâmable encore, parce qu'elle est lourde et montueuse.

## CCLXIX.

### OMBREUX.

Méfions-nous de la *vallée ombreuse*, du bocage *ombreux* et de tout ce qui est *ombreux*.

Les ombrages ont meilleure façon dans le discours et dans la poésie même, sous toute autre apparence; cet adjectif ampoulé a presque partout un air d'affectation. Si les vers sont médiocres, *ombreux* les rend ridicules; s'ils sont beaux, ils le rendent supportable, mais n'en reçoivent aucun lustre.

*Ombreux* est insipide en prose; dans la bouche de l'orateur, il serait comique, et dans celle du prédicateur, inconvenant. L'autre jour, à Saint-Roch, un abbé prouvait l'existence de Dieu par les merveilles de la nature et par la beauté des *vallées ombreuses*.

Roucher, l'inventeur du mot, a rendu un mauvais service à ce pauvre prédicant.

## CCLXX.

### ARTISTIQUE.

Expression pédantesque et barbare. Puisque vous pouvez employer le mot *artiste* adjectivement, et dire *le monde artiste*, à quoi bon ajouter cette désinence ambitieuse?

Ce mot, au surplus, a toujours encouru la réprobation des écrivains un peu relevés.

Certains gâte-métiers, non contents de jouir de ce fâcheux adjectif, se sont donné l'adverbe *artistiquement*.

*Artistement*, était trop usité sans doute. De tels abus sont de sévères leçons pour les néologues.

## CCLXXI.

## PARLEMENTAIRES.

Timon, dans ses *Études sur les orateurs parlementaires*, emploie ce mot à toute sorte d'usages. Chaque fois qu'il a besoin, pour la sonorité de la période, d'un *surpoids* de cinq syllabes, et que le sens permet de désigner la chambre, ce qu'on y fait, ou les députés collectivement, il place l'adjectif *parlementaire*. Il fait plus : transformant cet adjectif en substantif, il le prend dans une acception toute nouvelle, et intitule tout crûment un député, — *un parlementaire*.

« Il faut se tenir en garde contre la probité « politique de nos *parlementaires*. »

La chanson est vraie, mais l'air est faux; attendu que *le parlementaire* est « une personne « que des assiégeants ou des assiégés envoient

« les uns aux autres, pour porter quelque pro-
« position, ou, pour y répondre. »

(*Dict. de l'Acad. française.*)

La définition académique est enrichie d'une belle faute de français (*ou, pour Y répondre*); mais il n'en est pas moins vrai que la valeur assignée par M. de Cormenin au mot *parlementaire*, est inusitée, et donne lieu à équivoque.

## CCLXXII.

## VOLONTIERS.

Nos pères écrivaient *voulentiers* ou *volentiers*, et faisaient bien; ce mot étant dérivé, non de *voluntas*, mais de *volens, volentis, voulant bien, consentant*, etc.

Il signifie : *de bon gré, de bon cœur*, et, par extension, *aisément*, *ordinairement*. C'est ainsi que l'on dit : Les rivières débordent *volontiers* dans cette saison.

L'usage est plus fort que la logique. Néanmoins, il est des circonstances où le mot *volontiers* ne saurait être pris dans cette acception; c'est lorsqu'il fait contre-sens avec la pensée contenue dans la période.

Ainsi, il faut éviter d'écrire et même de dire :

— Il a *volontiers* la migraine à la suite d'une vive émotion.

Car il est évident que ce n'est pas de bon cœur et de sa volonté que notre homme accepte la maladie. On lit quelque part : — Esprit léger, cœur facile, il se perdrait *volontiers* par ses imprudences, si on le laissait faire.

Eh non, ce n'est pas *volontiers*, qu'il se perdrait : il agirait *volontiers* de telle sorte que par la suite il aurait à déplorer de s'être perdu, non de propos délibéré, non pas volontairement, mais par ignorance et bien malgré lui.

## CCLXXIII.

## PITTORESQUE.

Ce mot, jeune encore, vivait dans l'obscurité, quand madame de Staël se passionna pour lui et le mit à la mode; ce que n'avait pu faire Jean-Jacques, bien qu'il s'en fût servi dans les *Confessions*. Aujourd'hui, cinq ou six libraires ont traité *pittoresque* comme ils ont traité la littérature légère; ils l'ont tué en le dégradant.

Nous avons maintenant des éditions *pittoresques* de la Bible, de l'Imitation de Notre-Seigneur Jésus-Christ. On vend le Musée *pittoresque*, les Tribunaux *pittoresques*. Cette épithète signifie

tout bonnement que les ouvrages en question sont ornés d'images, et qu'ils se vendent à deux sous la feuille.

Désormais, les écrivains qui se respectent, feront bien d'oublier ce mot, s'ils ne veulent rappeler, par son emploi, les souvenirs mercantiles qui s'y rattachent. Il est évident que les Alpes, que l'Etna, que les Pyrénées ne sont plus *pittoresques*, puisque ce caractère leur serait commun avec des almanachs, avec une foule de chiffons qui passent dans la même journée de l'arrière-boutique... à la boutique.

## CCLXXIV.

## A TOUT BOUT DE CHAMP.

Quand une locution n'est pas élégante, elle ne devient supportable que dans le cas où elle est d'une grande justesse. Ainsi, l'on dira d'un homme qui court à travers la campagne et s'arrête à chaque instant, *qu'il s'arrête à tout bout de champ*. Encore ne parlera-t-on pas ainsi dans le style un peu élevé.

Mais cette façon de parler ne saurait être, en toute circonstance, synonyme de *très-fréquemment*. Une femme qui pleure à plusieurs reprises, qui pleure facilement, ne pleure pas *à tout bout*

*de champ.* — Si vous m'interrompez *à tout bout de champ,* je ne dirai plus rien.

Voilà s'exprimer assez clairement, mais d'une manière commune et grossière. Quatre ou cinq termes de ce genre, épars dans un ouvrage, en font disparaître la grâce, et lui ôtent ce parfum d'urbanité si fort recherché des lecteurs délicats.

## CCLXXV.

## EXTRÉMITÉ.

On dit communément d'un moribond, qu'il est réduit à la *dernière* extrémité; d'un nécessiteux, qu'il est réduit à la *dernière* extrémité, etc... Ces façons de parler, cependant, sont vicieuses, et l'épithète de *dernière* y constitue à la fois un pléonasme et un contre-sens.

Le mot *extrémité* n'admet rien qui le modifie ou l'atténue; il dérive d'un superlatif absolu, et il n'y a ni *dernière,* ni *avant-dernière* extrémité. Ce terme suprême des choses qu'on nomme *l'extrémité,* dépasse toute idée de comparaison.

Il faut donc écrire, sans épithète redondante, — un malade *à l'extrémité*, — des pauvres réduits *à l'extrémité.*

Si l'on tient à donner encore plus de force à cette expression, la langue s'y prête et fournit un corroboratif très-énergique. — Nous n'espé-

rons plus rien, s'écriera-t-on, notre homme est *à toute extrémité*.

CCLXXVI.

DÉSILLUSION, DÉSILLUSIONNER, DÉSILLUSIONNEMENT.

Je demande pardon aux lecteurs, et aux écrivains tant soit peu lettrés, de faire subir à leurs yeux cette trilogie repoussante. Mais il est des personnes à qui l'on est contraint de rappeler que *désillusion* n'existe pas en français; que *désillusionner* est barbare, et *désillusionnement*, monstrueux.

CCLXXVII.

COMME, COMMENT.

« *Comment* et *comme* sont deux (dit Vaugelas), « et il *y a* bien peu d'endroits où l'on se puisse « servir indifféremment de l'un et de l'autre. Il « est certain que partout où l'on a accoutumé « de dire *comme quoy* on ne peut faillir de dire « *comment*, au lieu que si l'on disoit *comme*, ce « pourroit bien estre une faute. »

Cette règle n'a fait que se consolider depuis Vaugelas, et Voltaire ne pouvait l'ignorer. Néanmoins il a écrit dans *Zadig* : « — Vous savez « *comme* le ciel permit que mon petit muet « m'avertît de l'ordre de sa sublime majesté. »

Il s'agissait bien ici d'un de ces cas *où l'on a accoutumé de dire comme quoy.*

La tendance *archaïque* de la nouvelle école a exhumé naguère cette acception surannée de *comme ;* acception forcée qui *revieillit* déjà, et va rentrer en terre.

## CCLXXVIII.

### RAMEUX. — MURMURATEUR. — INCOMMUNICABLE.

*Rameux* est de la famille du *plumeux* de Balzac, dont Vaugelas a conté la naissance. On dit bien une *plante rameuse,* lorsqu'on définit en botanique; mais dans une description littéraire, cette épithète n'est pas admissible.

Un tel adjectif, s'il précède le nom, acquiert l'éclat fâcheux d'un barbarisme.

« Je lis assis sous le *rameux* noyer. »

Un mot faible ou douteux est supportable, quand il disparaît dans *les fonds* de la période; mais s'il est étalé au premier rang, il fait disparate et devient ridicule.

*Murmurateur* est un barbarisme, *incommunicable*, également. Ce dernier a, en outre, le désavantage de sentir le jargon théologique, ce qui le rend fort lourd dans la poésie théâtrale.

« Qui peut comprendre la grandeur
« De ton nom *incommunicable !* »

Ces trois mots sont tirés du même auteur.

## CCLXXIX.

## AVANT PEU.

La violente hyperbole contenue dans cette locution la met en opposition avec le génie naturel de notre langue. *Avant peu* signifie elliptiquement : — *avant* que *peu* de temps s'écoule. On concevrait *avant beaucoup*, mais *avant peu* est un paralogisme. *Dans peu* est préférable; néanmoins l'Académie consacre *avant peu*, et *avant qu'il soit peu*, locution tout aussi défectueuse.

Le vaudevilliste qui a rédigé le mot PEU dans la dernière édition (ce doit être un vaudevilliste), a fait un alinéa séparé pour y introduire cette belle et noble, et correcte locution : — *Excusez du peu*, — suivie d'une explication détaillée.

Autrefois l'on accusa l'Académie de propager la langue des *ruelles* : mieux valait encore celle-là, que le jargon des ruelles fangeuses de la Cité.

## CCLXXX.

## FLEURER, FLEURAISON, FLORAISON.

*Fleurer*, que l'Académie définit imparfaitement, « répandre, exhaler une odeur, » signifie — répandre, exhaler une *bonne* odeur. On dit :

*cela fleure bon;* on ne dirait pas : cela *fleure mauvais.*

*Fleurer* commence à vieillir.

*Floraison* est un vocable moderne qui n'a point supplanté *fleuraison.* A la suite de ce dernier mot, l'Académie ajoute : « On dit aussi *floraison.* » — On : qui ? et dans quelles circonstances doit-on préférer l'un à l'autre ? C'est à l'Académie qu'il appartenait de prononcer entre ces deux rivaux.

Si l'on ne craignait de tomber dans la subtilité, l'on dirait que *fleuraison* se rapporte plus exclusivement que l'autre mot, soit à la formation, soit à la saison des fleurs des plantes à racine fibreuse ou bulbeuse, tandis que *floraison* concerne l'état des arbres, ou des arbustes en fleur, des arbres fruitiers surtout.

La *fleuraison* des œillets, des perce-neige, des prairies ; — la *floraison* des vignes, la *floraison* des amandiers.

Tel est peut-être l'état de la question ; mais je crois qu'on emploierait avec une justesse suffisante *fleuraison* dans l'un et l'autre cas.

## CCLXXXI.

## PLIER, PLOYER.

Les auteurs de la *nouvelle Grammaire française sur un plan très-méthodique*, prétendent

que *plier* est synonyme de *mettre en plusieurs doubles*, et que *ployer* équivaut à *courber*, à *faire fléchir*.

Il serait bon qu'il en fût ainsi, et que l'usage eût établi une différence caractéristique entre ces deux verbes; mais il n'en est rien. Le Dictionnaire de l'Académie, après avoir donné au verbe *plier* son sens ordinaire (mettre en plusieurs doubles), ajoute qu'il signifie aussi *courber, fléchir*, et le même ouvrage donne pour exemple de l'emploi du verbe *ployer*, « *ployer* une serviette, *ployer* des habits. »

Th. Corneille prétendait que *ployer* est du style relevé, et que *plier* est malséant dans la poésie. Il n'a persuadé personne. S'il était permis, entre ces deux verbes, de faire une distinction, nous demanderions si *ployer* n'a pas le sens de *ployer avec effort* et en combattant une résistance quelconque? Ainsi l'on dirait — *ployer* un barreau de fer, — *ployer* une branche de frêne, etc... Mais, dans ces circonstances même, on sera toujours plus énergique et mieux entendu en disant qu'on a *fait plier* ou *fait ployer* cette branche ou ce barreau.

## CCLXXXII.

## FANTASMATIQUE.

L'illustre académicien qui a procréé ce mot lui attribue le sens de *fantastique*, combiné avec le sentiment de terreur qu'on attache au mot *fantôme*. Si l'autorité d'un homme de génie pouvait à elle seule prévaloir sur les usages et faire autorité en matière de néologie, *fantasmatique* serait admis.

Mais, dans ces sortes d'innovations, si l'on ne blâme pas l'inventeur, on condamne ses imitateurs.

## CCLXXXIII.

## TRESSAILLIR DE STUPÉFACTION.

Expression louche, pour ne pas dire vicieuse : *la stupéfaction* (voyez le Dictionnaire) est l'engourdissement d'une partie du corps. *On tombe* en stupéfaction; mais, de même qu'on *ne tressaille pas d'engourdissement*, on ne tressaille pas *de stupéfaction*.

L'homme stupéfait, c'est-à-dire, que la surprise rend comme interdit et immobile, est dans un état incompatible avec le tressaillement. La même cause peut, sur deux individus, produire ces effets opposés; néanmoins, ils ne sauraient

se manifester à la fois; aussi les termes qui sont propres à les exprimer tous les deux ne peuvent-ils être joints ensemble.

## CCLXXXIV.

## GÉNÉRALISATION.

Substantif moderne, et d'une dimension propre à intimider tout autre qu'un philosophe. M. Cousin, qui étend jusqu'à ce mot l'amour des grandes choses, lui donne pour sujet le verbe tirer.

« ... C'est la logique de l'histoire qui *tira* cette hardie *généralisation*, etc... »

On ne *tire* pas une *généralisation*, etc... Ce mot ambitieux, qui exprime l'action de généraliser, s'allierait facilement à des verbes tels que *poser*, *établir*, *embrasser*, etc.... Mais il forme une sorte de contre-sens avec *tirer*.

La généralité semble indiquer l'ensemble des choses; or, *on ne tire pas* l'ensemble des choses, on le devine, on le contemple, et parfois l'*on en tire* quelque raison particulière, quelques conséquences, quelques aperçus plus ou moins justes, plus ou moins utiles.

## CCLXXXV.

## MITOYEN.

Quand l'usage a confiné un mot dans une acception spéciale, et en quelque sorte technique, ce mot devient disgracieux dans la littérature.

L'adjectif *mitoyen* est presque inséparable du substantif *mur,* et des idées qui se rattachent à la délimitation des propriétés. Cet usage est si constant, que dans le langage du palais, *plaider pour le mur mitoyen,* est devenu synonyme de plaider des causes arides et peu attrayantes.

Le *mur mitoyen*, la *cloison mitoyenne,* le *fossé mitoyen*, font qu'il est peu élégant de dire, malgré l'exemple de Mirabeau et l'autorité de l'Académie française : — *un avis mitoyen,* — *un parti mitoyen.*

En résumé, il paraît fâcheux que l'on qualifie de *mitoyens* les objets de la *mitoyenneté* desquels on ne parlerait pas sans ridicule.

## CCLXXXVI.

### DE particule, devant les noms propres.

### SEIGNEUR, — MONSEIGNEUR, — EXCELLENCE.

La véritable et primitive noblesse n'usa ni de noms terriens ni de particules.

Les conquérants de la race des *Francs*, qui sont les nobles réels de notre patrie, s'appelaient *Clovis*, *Mérouée*, *Dagobert*; les gentilshommes de leur cour se nommaient tout simplement Ecbert, Ébroïn, Eudes, Raoul. Deux chefs nommés *Hugues*, issus de Robert le Fort et de son fils Robert, sont la tige de nos rois improprement nommés *Capétiens*; car le mot Capet (*Hugo-Caput*) n'était qu'un surnom. Le premier des Montmorenci avait nom *Burckart*.

La féodalité divisa la Gaule en quelques grandes provinces, dont les rois donnèrent le commandement à des chefs diversement désignés : des *ducs* (*duces*), qui conduisaient les armées et administraient les plus grands districts ; des comtes (*comites*); des marquis (*marchiones*), commis à la garde des marches ou frontières. Lorsqu'ils étaient à la cour ou à la guerre, les vidames, les vicomtes (*vice-domini*, *vice-comites*) gouvernaient à leur place.

Telle est l'origine de la noblesse titrée. Quand, à la faveur de la féodalité, ces fonctionnaires se rendirent indépendants et seigneurs de la terre, ils en prirent le nom. De là les ducs de Bourgogne, les comtes de Champagne, etc.....

Plus tard, survint la noblesse à brevet. En faveur de certains services, le roi érigeait en baronnie, en comté, en marquisat, le patrimoine

d'un officier, qui recevait ainsi un titre nouveau avec de nouvelles prérogatives.

Bientôt, les rois vendirent la noblesse, et rendirent seigneuriales des terres aux habitants desquelles les franchises communales avaient conféré le droit de bourgeoisie. Ces biens devenus terres de marque, et dont les propriétaires prirent le nom, sont l'origine de la *noblesse de robe.* Ces anoblis ne s'intitulaient pas comme aujourd'hui : — M. d'Auteuil, M. de Blamont, etc.....; ils signaient : Jean, Laurent, ou Martin, seigneur, ou sire de Blamont, d'Auteuil, etc....

La coutume de désigner les nobles par le nom de leur fief a commencé, ainsi que l'usage des armoiries, vers le temps des croisades. Les barons se distinguèrent en Orient par le nom de leurs manoirs, et s'appelèrent mutuellement — Joinville, Coucy, Nevers, Neublans, etc....

Cette habitude devint générale quand on créa la noblesse non titrée ; celle-ci est la roture savonnée. L'abus fut porté au comble durant le siècle dix-huitième. Les uns achetaient le droit de prendre le nom du village d'où ils sortaient ; les autres accrochaient une particule à leur nom roturier, qu'il fût ou non celui d'un village, d'un hameau, d'un champ ou d'un marais. Était-on *Martin*, on devenait *de la Martinière; Jeannot*

décrassé était M. de la Jeannottière. Certains se donnaient moins de peine, et se créaient *de Mairot*, *de Jean*, etc.

Les titres sont devenus enfin, et voilà le dernier degré de l'anoblissement, de pures qualifications honorifiques données par les souverains, et auxquelles on n'ajouta pas la particule. — *Baron Durand*, *comte Boucher*, *marquis Lambert*, *chevalier Gluck*, etc.

Ces distinctions ne laissent pas que d'être très-honorables pour ceux qui les ont méritées; mais elles n'ont rien de commun avec l'ancienne et originelle institution des classes nobles, auxquelles ces deux dernières catégories n'appartiennent plus.

De ces divers événements il a résulté :

1° Que le mot *seigneur* est aujourd'hui hors d'usage parmi les hommes; on ne l'emploie que pour désigner les princes d'autrefois, et Dieu qui les a balayés de la terre. Qui dirait : *une réunion de jeunes seigneurs*, pour désigner des jeunes gens nobles d'aujourd'hui, ne parlerait plus français. On ne pourrait même qualifier de *seigneurs* les princes de la maison régnante, parce qu'ils ne le sont pas, qu'ils ne possèdent aucun fief, et que leurs titres sont purement honorifiques. Du reste, on remarquera que ce mot *seigneur* est tombé en désuétude depuis

qu'il ne représente plus rien. A tout instant, dans les anciennes histoires, on lit : — trois jeunes *seigneurs* du voisinage.... — Un jeune *seigneur* qui passait par là...., etc., ce qu'on n'écrirait plus aujourd'hui : mais *grand seigneur* se dit encore. Le peuple se servit de cette locution, lorsqu'il commençait à s'attaquer aux classes privilégiées ; on n'use de ce mot, aujourd'hui, que par ironie ; il est loin d'être respectueux.

On ne donne plus le titre de *monseigneur* qu'aux évêques, en signe de respect pour notre sainte religion ; qu'aux membres de la famille royale, quand on leur adresse la parole ; qu'aux ministres, quand on croit les flatter par cette marque de déférence.

Le donner aux Ministres du Roi, n'est pas toujours fort habile. Notre système politique rend leur dignité fragile, leur administration peu durable ; et je ne sais s'ils ont grande obligation du titre de *monseigneur* à quelqu'un, qui demain peut-être, les appellera *monsieur un tel.*

Ce titre a été banni du style officiel ; le conserver malgré la coutume, semble une flatterie dangereuse, parce qu'elle cache une pensée impertinente, la pensée que le personnage à qui l'on s'adresse sera assez vain, pour accorder à qui l'encense du titre de *Monseigneur*, une bienveil-

lance qu'il refuserait s'il était invoqué sous un autre titre.

Il faut être respectueux sans être plat.

Autrefois, on traitait d'*Excellences* messieurs les Ministres, usage observé souvent encore dans le style épistolaire par des gens d'une indépendance reconnue. La méthode en est parfois commode; l'étiquette n'était pas une superfluité.

Quand on s'adresse à un ministre, à un prince, à un souverain, rien n'est plus malaisé, si la lettre, si le rapport sont un peu longs, que d'arranger ses phrases d'une manière à la fois nette et convenable, en usant de la seconde personne. Ce pronom *vous*, revenant sans cesse, donne à l'épître une allure à la fois familière et guindée. Si l'on y fait entrer quelques représentations, le *vous* leur donne à l'instant une apparence d'accusation ou de reproche; on ne sait comment s'y prendre. Les titres d'*Excellence*, d'*Altesse*, de *Majesté*, d'*Éminence*, sont un puissant auxiliaire; ils permettent de parler à la troisième personne, ce qui rend au pétitionnaire toute sa liberté, communique à son style une aisance naturelle, tout en laissant la pensée libre de s'énoncer plus ferme, plus hardie, à la faveur de la dorure des titres.

Revenons au titre de *Monseigneur* : on le

donne aux princes, en leur adressant la parole. On se subordonne à eux, l'on rend hommage à la dignité de leur position : rien de plus convenable.

Mais quand on s'entretient de ces personnages éminents, lorsqu'on cesse de s'adresser à eux-mêmes, il me paraît qu'on les désigne sous le titre de *Monsieur* le duc de ***, de *Monsieur* le comte, ou le prince de ***.

La raison est qu'ils ne sont pas *seigneurs,* que notre société n'admet plus aucune distinction attachée au sol, et qu'on se borne à reconnaître les titres réels répartis par le souverain. On dira donc : — *Monsieur* le duc de Joinville partageait les dangers de nos marins ; *Monsieur* le duc de Nemours a montré sur le champ de bataille un sang-froid surprenant, etc.

Il me semble qu'on parle communément de la sorte, et qu'il est du bon usage de faire précéder le nom des princes du simple titre de *Monsieur,* dans le discours ordinaire.

Dire tout simplement : *Monsieur* de Joinville, sans faire mention du titre de *prince,* serait leste et incongru.

J'observe, j'enregistre, j'explique quand je le peux, mais je n'exprime aucune opinion, et ne préconise aucune coutume particulière.

Ces usages, au surplus, ne sont point particu-

liers à notre siècle. On a, depuis l'établissement des lois de l'étiquette, sous les Médicis, qualifié de *Monsieur,* le frère du Roi, qui n'est pas destiné à occuper le trône. Les grands vassaux des souverains du quinzième siècle, et les monarques mêmes se contentaient du titre de *Monsieur:* avant que Louis XIV n'eût mis l'étiquette à la turque, l'héritier présomptif de la couronne, qui d'ordinaire n'avait pas d'apanage particulier, et qu'on appelle tout simplement *l'enfant,* en Espagne, était désigné chez nous, sous le titre peu pompeux de *Monsieur* le Dauphin.

2° Il résulte encore de l'abrégé historique placé en tête de cet article, que comme les noms des anoblis ont été formés à l'imitation de ceux des possesseurs de terres seigneuriales, on doit les soumettre à la même règle que ces noms, en ce qui concerne la particule *de.* Cette règle, la voici :

La particule doit accompagner le nom, quand il est précédé d'un titre quelconque, ou d'un prénom. Elle doit aussi y être jointe, dans tous les cas, quand le nom commence par une voyelle. Exemples : Louis de Bourbon, comte *de* Clermont, et Monsieur *de* Penthièvre, rencontrèrent un jour *d'*Aumont, capitaine des gardes, etc...

Mais, quand le nom propre ne suit aucun prénom, n'est précédé d'aucun titre, et qu'il ne

commence pas par une voyelle, la particule se retranche. Exemple : *Cinq-Mars, Bassompierre* et *Montmorency* l'accompagnaient; *Brichanteau* les rejoignit au Cours, etc...

Il y a une exception concernant le nom de la famille *de Thou*. L'euphonie exige qu'on laisse la particule.

Lorsque la particule est *du*, et non *de*, on ne la supprime jamais.

Ainsi, quand on signe son nom tout court, ou qu'on parle d'un ami, sans le qualifier, il faut supprimer le *de*, sous peine de manquer à l'usage. Ne dites pas : — on me nomme *de Virieux*, mais, *Virieux;* si vous tenez à faire connaître votre qualité, dites : on me nomme *Charles*, ou *Louis*, ou *Jean de Virieux*, ou bien encore, — je suis *monsieur de Virieux*.

Il était autrefois un écrivain célèbre, nommé Jean-Louis Guëz, et fils du seigneur de Balzac. Cet écrivain signait ses écrits BALZAC, tout court. S'il eût signé *De Balzac*, les mauvais plaisants n'eussent pas manqué de dire qu'il craignait qu'on oubliât sa courte noblesse, s'il ne la criait à tout propos et hors de propos.

## CCLXXXVII.

## LE MONDE, LES SALONS, LA SOCIÉTÉ.

Quelques personnes disent : *le monde des salons*, pour désigner les personnes qu'on rencontre dans les salons.

Ces salons étaient autrefois le lieu de réunion de la bonne compagnie. Aujourd'hui, chacun possède un salon, grand ou petit, ce qui fait qu'il n'y a plus de *salons*, comme on l'entendait sous l'ancien régime. *Le monde* des cuisines, *le monde* des boutiques, ce sont les boutiquiers et les cuisiniers. Ces locutions ne sont pas admises, *le monde des salons* n'est guère plus admissible; on doit laisser ce style au *Journal des Modes*.

Ce qu'on appelle *le grand monde* désigne un très-petit nombre d'individus; et même, plus il est *grand*, ce monde, moins il est peuplé. Ainsi, l'épithète de *grand*, ajoutée à un substantif qui signifie l'ensemble des choses créées, les astres, et la terre, et les mers, l'univers entier, cette épithète, restreignant le sens de ce collectif général, le réduit à désigner quelques êtres privilégiés, entassés entre quatre murs. — *Aller dans le monde*, c'est fréquenter une des pièces de l'appartement de M. le duc, de M. le marquis, ou de M. le financier.

L'usage a peu de caprices aussi singuliers.

— *Un homme du monde*, c'est un homme initié à la vie, aux habitudes de la bonne société. On parle ainsi dans la conversation familière; mais pour être correct, je crois qu'il faut ajouter au substantif une qualification qui rende l'expression moins vague : — un homme *du beau monde, du grand monde*, *du monde élégant*. — Avoir *du monde*, pour *avoir les usages du beau monde*, est une locution vicieuse.

— *Aller en société*, est un terme digne des commis-voyageurs qui l'emploient. — *Aller en soirée* est excellent dans la bouche des petits marchands et des officiers en garnison dans la province.

Quelques-uns disent : — l'*esprit de société ;* autrement, pour le français : le *goût*, les *mœurs*, les *inclinations* des habitués de telle ou telle société : ce terme est pitoyable. — L'*esprit des salons* a pu jadis désigner un genre d'agrément quelconque; mais ce mot, assurément, n'a plus aucun sens.

— *Une dame du monde*, expression de laquais et de perruquier; autant vaudrait : *un monsieur du monde*.

Le mot *dame* sous-entend le second terme, jusqu'à nouvelle explication. On dit : *une dame ;* mais, en parlant du sexe en général, on dit : *les femmes*, et non *les dames*.

— *Les salons*, pour *le salon*, est du plus mauvais goût. Se glorifier d'être reçu dans *les salons*

de madame X...., c'est prouver en un seul mot qu'on est déplacé dans un salon; si madame X.... elle-même parle de *ses salons*, il est à l'instant démontré qu'elle n'est point admissible dans la société des femmes qui ont *un salon*.

Ces distinctions sont d'autant plus importantes, que la manière dont on les observe donne impitoyablement la mesure de l'éducation qu'on a reçue et des personnes qu'on a fréquentées.

## CCLXXXVIII.

## SA DAME, SA DEMOISELLE, SON ÉPOUX.

Il est du meilleur ton, *dans le monde*..... des marchands de la halle, d'avoir des *épouses*, des *demoiselles*, de parler de *sa dame*, quand on est marié, et de son *époux*, quand on en a. Mais les gens bien élevés se contentent de dire : — *ma femme*, — *ma fille*, — *mon mari*. Ces mots, *épouse*, *demoiselle*, *dame*, *époux*, ne peuvent être précédés du pronom possessif, sans trahir, chez les personnes qui les emploient ainsi, une éducation peu relevée. Autrefois, il n'en était pas de même; cette loi d'usage était moins absolue : les poëtes de l'empire ont fait ample consommation d'*épouses* et d'*époux*; mais ces mots sont en telle disgrâce, qu'on ne citerait guère qu'une circonstance où ils ne rendent pas ridicule la phrase où on les introduit.

C'est lorsqu'on les emploie pour désigner collectivement deux nouveaux mariés. — Après la messe, les *jeunes époux* sont partis pour la campagne. Encore ont-ils, en cet endroit, une allure tant soit peu guillerette.

Les termes d'*époux*, d'*épouses*, ne se trouvent plus aujourd'hui que dans les romans de pacotille, pêle-mêle avec les noms d'*Amanda*, de *Lodoïska*, d'*Angélina*, de *Malvina*, de *Nathalie*, d'*Hermance*, d'*Herminie*, etc. C'est aux personnes dotées de noms aussi splendides qu'appartient le privilége exclusif de se glorifier d'être *les épouses* de *leurs époux*, et de se voir renaître dans *leur demoiselle*.

Quand on parle d'une dame à son mari, on dit simplement : — *votre femme*, ou *madame* ***, ou, plus convenablement encore, *Madame*, tout court.

C'est ainsi que les honnêtes gens s'expriment.

Quelques personnes, cependant, faisant allusion à leurs jeunes années, disent : — Quand *j'étais demoiselle*. Il serait mieux de remplacer *demoiselle* par le mot *fille*. Le mieux, dans ces phrases, est de dire : — *Avant mon mariage*, ou d'employer quelque tour analogue à celui-là.

## CCLXXXIX.

### S'ASSURER COMMENT.

On s'assure d'un fait, de la manière dont une chose a lieu; on s'assure qu'une assertion est exacte; mais on ne s'assure pas *comment* un livre est écrit, *comment* on arrive à un résultat quelconque.

C'est mal à propos qu'un critique écrit : « ... Il « peut venir la visiter quand il lui plaît, comme « on visite une fille chérie, et s'assurer *comment* « elle se porte. »

## CCXC.

### IMPERSONNALITÉ. — PATHOS PHILOSOPHIQUE.

Le mot *impersonnalité*, louche, difficile à entendre, est un barbarisme. Il n'est ni dans le Dictionnaire, ni même dans le *Complément*, cette utile collection de néologismes, dans laquelle on a entremêlé avec tant d'érudition, l'argot des savants et la technologie des voleurs.

Il m'est impossible de définir *impersonnalité* d'une manière précise; le lecteur sera plus habile. Puisse le sens de la phrase suivante être pour lui plus lumineux qu'il ne l'est pour moi!

« Le caractère éminent de l'inspiration, savoir L'IMPERSONNALITÉ, renferme le principe *de l'au-*

*torité,* et le caractère de la *réflexion,* la PERSONNALITÉ, renferme le principe de l'*indépendance.* »

( V. COUSIN. )

Ainsi, l'IMPERSONNALITÉ, — c'est *le caractère éminent de l'inspiration;* de même que la PERSONNALITÉ *est le caractère de la réflexion.*

D'où il suit que *personnalité* et *impersonnalité* étant deux termes opposés, leurs définitions, comparées l'une à l'autre, donnent ce résultat : — Le caractère de l'inspiration est l'opposé du caractère de la réflexion.

Avez-vous compris? Peut-être saisirez-vous tout aussi bien cette définition de l'amour par un Allemand, disciple de Hegel :

« L'amour, c'est l'idéalité de la réalité d'une « partie de la totalité de l'être infini, réunie à la « cupidité et à la carnité entre le moi et le toi, « car *le moi* et *le toi*, c'est *le lui.* »

Il est peu de définitions philosophiques aussi supérieures à la critique; mais la plupart d'entre elles, dès qu'on pèse les mots, et qu'on les oppose les uns aux autres, se dissolvent et se réduisent à néant. L'abus des vocables, et l'impropriété, deux défauts qui enlèvent à l'argumentation toute sa clarté, semblent être, de la part des philosophes, l'objet d'une prédilection. Aussi, chacun d'eux interprétant les termes à sa

guise, l'on est d'accord sur un très-petit nombre de principes.

Un philosophe *humanitaire* qui a des adeptes et des admirateurs, M. Buchez, est d'une obscurité surprenante, causée par l'ignorance de la langue, de l'acception naturelle des mots, et par la recherche des mauvaises formules scolastiques. Voici, par exemple, comment il définit la France :

« La France est *une nationalité;* or, une nationalité est *un but d'activité sociale*, et tout but d'activité sociale EST UN DEVOIR.... La France, considérée *en elle-même*, EST donc *un devoir;* et considérée par rapport aux Français, elle est *un devoir commun.* Donc, ces mots : *la France est une nation,* — ne signifient, et ne peuvent signifier que ceci : La France est *un devoir* PROFESSÉ et *acquitté* par tous ceux qui ont été, qui sont, OU QUI SERONT Français. — Le but d'activité de la France, sa nationalité, son devoir *commun,* signifient une seule et même chose, — *la réalisation progressive de la fraternité universelle.* »

L'amour du style mystique, le goût de l'inintelligible est si dominant parmi les esprits incultes et légers, que ces nuages dont un philosophe s'entoure, éblouissent le bon peuple. M. Buchez a ses partisans parmi les gens les plus illettrés.

C'est à la faveur de ces ténèbres que la philosophie en impose sur le vague et le mensonger de ses spéculations; fausse philosophie, puisque les vérités proclamées par elle sont renversées d'âge en âge, que les écoles se succèdent sans cesse, et que la vérité allemande est autre que la vérité écossaise, différente elle-même de la vérité française.

Et, comment énoncer la vérité française, entre Spinosa, Descartes, Condillac, Kant, M. Jouffroy, M. Cousin, etc..., qui se contredisent et se démentent mutuellement?

### CCXCI.

### S'ÉTERNISER.

Le verbe *éterniser*, admis par l'Académie depuis fort longtemps, n'est pas d'un fréquent usage.

S'*éterniser* député (*Mirabeau*), est barbare, encore que la dernière édition du Dictionnaire ait prétendu consacrer de pareilles façons de parler. C'est gauchement s'exprimer que de dire d'un homme qui demeure longtemps en un lieu, qu'il *s'y éternise*.

### CCXCII.

### ÊTRE OCTROYÉ SUR.

Nous avons une si forte tendance à imiter,

faute d'autres guides, certains auteurs en vogue, qu'il est indispensable de prémunir les contemporains contre diverses locutions dont le défaut est sensible, il est vrai, mais que le desir de paraître original *à la suite*, fait adopter chaque jour.

Parmi ces écrivains modernes qui servent de modèles à ceux de maintenant, Beaumarchais occupe une place importante. Il possédait, ce qui ne peut être légué, beaucoup d'esprit. Ce qu'il pouvait transmettre, c'est la manière de son style, qui est incorrect, et souvent bas. Nous la rencontrons dans les plus brillantes comédies de ce temps-ci; nous y reconnaissons Beaumarchais, quant à la forme, et sans le fonds de verve et *a'entrain* qui la faisait pardonner.

Cet auteur a mis quelque part : « Je ne fais « aucun doute que vous ne soyez *octroyé sur* « l'indulgence demandée aux deux muses, en ces « vers.... »

Cette tournure bizarre, je la retrouve dans deux auteurs de maintenant. L'exemple les a entraînés; car personne ne s'aviserait, de nos jours, de cette expression, dictée par l'afféterie d'un siècle dont les habitudes ne sont plus les nôtres.

*Être octroyé sur* est d'un effet aussi burlesque que le serait : — Être concédé, être accordé, être donné *sur* un objet, *sur* une faveur qu'on

aurait sollicitée, *sur* un présent qu'on aurait attendu.

### CCXCIII.

### NŒUD BRISÉ.

On ne brise pas un nœud, on le défait, on le dénoue, on le délie, on le tranche, on le coupe, etc.... Casimir Delavigne écrit cependant :

« Et brisant par degrés *le nœud* qui vous rassemble... »

— On ne brise point *par degrés* ce qui est susceptible d'être brisé.

— *Un nœud* ne *rassemble* pas.

### CCXCIV.

### VULGARISER, VULGARISATEUR.

*Vulgariser* a été imaginé par ces *idéologues*, héritiers immédiats des encyclopédistes, et que Napoléon Bonaparte a persécutés au delà de toute équité. *Vulgarisateur* provient des disciples de Saint-Simon; ceux de Fourier s'en sont emparés et en abusent avec complaisance. Ces deux mots attendent encore leur admission dans le vocabulaire de notre langue.

## CCXCV.

## TRIOMPHER DE.

« Que je triomphe, ô Dieu! *du* plus noir des forfaits!
« Qui? moi! de votre mort! et vous l'avez pu croire! »
(Cas. Delavigne, *Vêpres siciliennes.*)

*De*, et *à cause de*, n'étant pas synonymes, la phrase de C. Delavigne est à double sens.

*Triompher de* la mort est un privilége que Notre-Seigneur Jésus-Christ s'est réservé.

— *Tu triomphes de* ma faiblesse, — *tu triomphes de* ma volonté, de ma mélancolie, etc...., sont des locutions que chacun entend.

Mais, — que je *triomphe de* votre mort, ne saurait signifier : — Que je me réjouisse, que je sois fier de votre mort.

— *Triompher d'*un forfait, ne voulut jamais dire : — Se faire gloire d'un forfait que l'on a commis.

## CCXCVI.

## POUR LORS.

On était encore dans l'incertitude, au temps de Vaugelas, sur cette locution qui n'existe plus. Voici ce qu'il en disait :

« Pour l'heure. »

« Cette façon de parler, pour dire : *pour lors*, est bonne, mais basse, et ne doit pas estre em-

ployée dans le beau style, où il faut dire : *pour lors.* »

Moins de cent ans après Vaugelas qui faisait cette distinction, l'un de ses successeurs désapprouvait *pour lors*, comme un terme suranné. Voltaire l'emploie dans *Zadig*, son exemple a été rarement suivi. La province a retenu ce mot plus tard; l'avocat Christin en usa plusieurs fois. De nos jours, les gens de petite condition s'en servent dans la conversation, surtout en Bourgogne et en Lorraine. Cependant, la locution a cessé d'être française; c'est — *alors*, qu'il faut dire.

### CCXCVII.

### FONDS. — ÊTRE EN FONDS POUR.

Ne dites pas, comme nos critiques à la mode, en rendant compte au public de la pièce nouvelle : « *l'auteur était en fonds pour* prêter de l'esprit à ses personnages. »

Une figure empruntée au jargon mercantile ne sera jamais agréable.

### CCXCVIII.

### ESCOMPTER L'AVENIR, — LA RENOMMÉE.

—Soyez plutôt usurier, si c'est votre métier;

mais n'apportez pas dans la belle littérature le parler des marchands d'argent. Rien de plus disgracieux dans les lettres, que les préoccupations financières qui viennent à y transpercer. Apollon, en France, est toujours gentilhomme; l'or lui salit les mains, et il chasse avec dégoût les vendeurs de son temple.

Ne parlez donc ni *d'escompter la renommée*, ni de *prêter son cœur à courte échéance*, ni d'une foule d'autres belles choses qu'il faut laisser au fond des comptoirs et des boutiques.

## CCXCIX.

## REMPLIR LE BUT, LES VŒUX, L'INTÉRÊT, LE SOIN.

Pour peu qu'on réfléchisse sur ces locutions, on incline à les trouver ridicules, bien qu'elles soient à peu près admises par l'Académie, de même que nombre de barbarismes de ce temps. *Le but* assimilé à une fiole, à une cruche, à un récipient quelconque, est-ce là une métaphore faite pour saisir l'esprit, soit par la justesse, soit même par un côté spécieux? Il y a tant d'autres verbes pour remplacer celui-là, tant de manieres de parler équivalentes et plus précises, que l'on peut, ce me semble, se priver de cette figure. *Remplir un but* est désagréable, *rem-*

*plir l'objet* est affreux. — Je suis la personne qu'il vous faut, n'allez pas plus loin, *je remplis votre objet.* Voilà qui est grotesque; si le but qu'on se propose, en *remplissant l'objet* de la sorte, est celui d'écrire honnêtement, on risque fort de ne pas *l'atteindre,* et de le laisser vide à jamais, faute de le pouvoir *remplir.*

Ces locutions ne sont pas nouvelles; Beaumarchais a écrit : « Ce rapprochement desirable de *Turenne avec son tombeau,* renforcerait l'un des buts *si frappants* qu'on sent qu'ils ont voulu *remplir* en composant leur muséum. »

— *Remplir* — un *but* — frappant, — *renforcé* par *un rapprochement....*

Quel galimatias !

Mirabeau a dit : — Remplir *les vœux* de l'Assemblée nationale, expression presque aussi défectueuse ; ainsi que — *remplir l'intérêt* de la nation.

L'auteur de la Préface du Dictionnaire de l'Académie (édition de 1835) a écrit : — *remplir un soin sérieux.* Ces petites négligences sont d'autant plus saillantes dans son style, qu'il ne nous y a pas habitués.

## CCC.

## DIFFÉRENT, DIVERS, OPPOSÉ.

Le premier de ces trois adjectifs contient le sens du second, sans posséder toute l'extension du troisième; car des objets peuvent *différer* entre eux, sans qu'ils s'opposent l'un à l'autre.

Quoi qu'il en soit, l'adjectif *différent* éveille l'idée d'une comparaison exprimée ou non exprimée. On se sert néanmoins de ce mot, hors de cette condition, et bien que l'usage ait adopté cet abus, bien que la plupart des bons auteurs aient accepté l'usage, il nous semble qu'on peut, sans condamner personne, éveiller l'attention sur ce point.

M. de Fontanes, se disposant à parcourir les sujets divers qu'Anacharsis passe en revue dans ses Voyages, s'écrie brusquement :

« Quels tableaux *différents !*.... »

Ce mot est placé là d'une manière isolée; comme une épithète ordinaire. Ainsi, telle est la qualité de ces tableaux; ils sont.... *différents.*

Ce terme choque la raison; l'on sent qu'une autre tournure vaudrait mieux, et que *différent* n'est point synonyme de *varié,* attendu que le premier de ces adjectifs renferme l'idée d'une dissemblance dont il ne s'agit nullement dans cette phrase.

— *Quels tableaux différents !* n'incline-t-on pas à croire qu'on envisage ces tableaux sous le rapport de cette différence, et que c'est là ce qu'on y admire d'une manière exclusive?

Eh bien, point; c'est le nombre, c'est la variété des sujets qu'on loue, et l'on n'est pas frappé, l'on n'est pas saisi par les contrastes résultant de leurs différences, autant que par le noble choix des sujets et par les merveilles de l'exécution. Ces tableaux sont *variés,* sont *divers.*

Peut-être notre pensée est-elle mal énoncée; mais ici, comme ailleurs, la sagacité du lecteur suppléera à notre insuffisance.

## CCCI.

### ASTRE DES NUITS. — RIVAGE ENCHANTEUR. SEIN D'ALBATRE. — RUISSEAU LIMPIDE. VOUTE AZURÉE.

On devine trop bien ce que nous allons dire, pour que nous ne nous abstenions pas d'un facile commentaire.

Ce qu'il faut rappeler, c'est que des périphrases, telles que : « .... déjà l'*astre des nuits* s'élevait lentement derrière les monts obscurcis, » ne se trouvent pas dans Virgile. Le poëte dit nettement : — *Nox erat.*

Ces diverses locutions sont le type des figures

plates et banales, des épithètes vulgaires et oiseuses qu'il faut éviter.

N'écrivons jamais des vers tels que ceux-ci :

« Oui, j'aimerai ce rivage *enchanteur*,
« Ces monts déserts *qui remplissaient mon cœur*... »

### CCCII.

### POUSSIÉREUX.

Barbarisme inutile, que l'on commet trop souvent. C'est *poudreux* qu'il faut dire, si l'on tient à parler français.

### CCCIII.

### DESIRER, devant une proposition complémentaire, dont le verbe est au prétérit.

*Desirer*, contenant ainsi qu'*espérer* et *promettre*, l'idée d'une chose future, ne peut avoir pour objet le temps passé, ni le présent : aussi, l'on blâme la phrase de madame de Sévigné : « *J'espère* que Pauline *se porte* bien. » Mais cette règle, d'une application facile, ce semble, offre des cas d'application bizarres. En voici un, tiré d'un prosateur illustre.

L'auteur vient de raconter, (trop longuement à ce qu'il dit, le lecteur est loin de penser de même), de raconter, disons-nous, les détails d'une traversée le long des côtes de l'Italie.

« Le lecteur *desire* peut-être qu'un bon vent me porte en Grèce, et le débarrasse de mes digressions : c'est ce qui arriva le 7 au matin. »

Qu'arriva-t-il le 7 au matin? Il *arriva* qu'un bon vent me portant en Grèce, *débarrassera* (dans dix ans) le lecteur de mes longues digressions. Il *arriva* AUTREFOIS.... que vous lirez *dans dix ans*, etc....

Ce que doit, un jour à venir, desirer le lecteur, n'a pu *lui être arrivé*, le jour où *il arriva* que vous partîtes. La phrase est à refaire dans son ensemble.

## CCCIV.

### RÉPONDRE UNE LETTRE. — SE VEILLER.

Ce solécisme est le péché mignon des gens d'affaires, des financiers, des bureaucrates, etc...

« Votre lettre du 27 floréal, mon cher T***, *n'est répondue* par moi qu'aujourd'hui, etc. »

C'est Beaumarchais qui donne ce mauvais exemple. On ne *répond* pas *une lettre* qu'on a reçue; on répond *par* une lettre *à* une lettre, ou plutôt, à qui nous l'a adressée. Ainsi l'on ne peut dire : « *Votre lettre* n'est répondue par moi, etc. »

Il n'y a pas plus de raison, pour approuver *répondre une lettre*, que pour accepter : répon-

dre *quelqu'un*, ou répondre *une question* que l'on nous a faite.

L'Académie, néanmoins, consacre, en matière judiciaire ou administrative : — répondre *un placet*, répondre *une requête*.

On ne voit pas l'utilité de ces exceptions, qui n'abrégeant rien, obscurcissent le sens et choquent la raison. Les gens qui parlent bien n'usent guère de ces licences prosaïques.

N'oublions pas que le *Dictionnaire de l'Académie* n'est plus le vocabulaire du langage *littéraire* de la France. Il contient plutôt l'histoire *pittoresque* de la langue, depuis qu'il s'est imposé la tâche d'enregistrer, sans discernement, les jargons discordants de tous les métiers, de tous les corps, de toutes les sciences et de toutes les classes de la société.

Beaumarchais écrit ailleurs : *se veiller*, au lieu de *veiller sur soi-même*. *Se veiller* est un verbe hétérodoxe.

## CCCV.

## CAPABLE, SUSCEPTIBLE.

« *Capable* signifie, qui est en état de faire, et se dit des personnes ; *susceptible*, signifie, qui peut recevoir, et se dit des choses. »

(La Harpe, *Cours de Littérature*.)

Cette double définition est assez nébuleuse, en ce qui concerne le second adjectif. Néanmoins, on en conclura qu'il n'est pas permis de dire, après un de nos plus éminents critiques : « elle avait pressenti, dans ce rôle, des effets à sa convenance, et *capables* de faire oublier la nullité de l'action : » ni avec l'abbé Girard : « qualité dont le goût est *capable* de faire briller le vrai, etc. »

Le mot *capable*, quand il a rapport à une *mesure de capacité*, peut aider à qualifier un nom de chose. — Ce théâtre est *capable* de contenir mille personnes.

Ainsi voilà le mot *capable* signifiant : *qui peut recevoir*, ce qui annihile à peu près la définition du mot *susceptible* par La Harpe.

*Susceptible* se prend aussi dans le sens *d'irascible*, de *pointilleux*, et alors il a rapport aux personnes.

« Craignez de l'offenser, il est très-*susceptible*. »

Mais ce mot s'appliquant aux personnes, ne peut jamais précéder un régime suivi de la préposition *de*.

— Un homme *susceptible d'une charge, d'une grâce*... Faute grossière, que sans égard pour une règle formelle, on avait admise dans l'édition de 1798 du Dictionnaire de l'Académie, et qui se retrouve dans la réimpression de 1811.

Messieurs les Quarante ont enlevé cette tache du nouveau travail publié en 1835.

Elle ne se rencontre pas, au surplus, dans la vieille édition de 1762.

### CCCVI.

### INTIME.

On entend parler maintenant de *romans intimes*, d'un *genre intime*, de *poésies intimes*.

Ce mot, dans cette acception, est déduit de l'adjectif *intimus*, qui a le sens d'*intrà* élevé à un degré superlatif (si l'on peut ainsi s'exprimer). Il signifie : — le plus intérieur, le plus profond. Il n'est pas trop aisé de comprendre ce que c'est qu'un *genre très-profond*, qu'un recueil de poésies *très-intérieures*. Mais, dût-on arriver à admettre cette locution, comme suffisamment spécieuse, on conviendra qu'elle est tout à fait du style des *Précieuses ridicules*, et on la repoussera, tant que l'affectation et la recherche seront considérées comme des défauts.

### CCCVII.

### FORFAIT. — TRÉPAS.

L'existence des langues vivantes ressemble à celle des arbres, qui conservant toujours à peu près la même forme, perdent çà et là, durant la saison, quelques feuilles, que d'autres rempla-

cent. Ainsi jaunissent et se fanent peu à peu certains mots que le temps emporte. Ce mouvement, qu'il ne faut pas déplorer, parce qu'il est nécessaire, est une des conditions de la vie pour toutes les choses de ce monde.

Plusieurs personnes remarqueront comme nous, parmi ces termes qui commencent à pâlir, le mot *forfait*, froide expression, dont les poëtes du dernier siècle abusaient volontiers. Dans *la Mère coupable*, la comtesse au désespoir s'écrie : « — ..... Ciel juste ! il fallait bien que mon crime fût découvert ! Puisse ma mort expier *mon forfait !* »

Il y a quelque chose de risible (dans la forme) à s'entretenir, soi, de son propre *forfait ;* mais indépendamment de cette circonstance, le mot lui-même est pesant et peu agréable. Il a de trop grands airs pour notre époque de simplicité et de mœurs bourgeoises ; aussi s'emploie-t-il par manière de facétie. Casse-t-on quelque objet, on s'accuse en riant de son *forfait ;* on qualifiera, en riant, de *forfaits* les peccadilles des enfants, etc....

Quand une locution vient à faire tache ainsi, dans un idiome, c'est qu'elle va bientôt mourir.

Le mot *trépas* est dans une condition analogue ; les gens de goût l'abandonnent aux rhéteurs, surtout dans la prose.

## CCCVIII.

## NOIRATRE. — MÉLANCOLIE NOIRE.

Il n'est pas inutile de rappeler aux personnes qui pensent parler avec énergie, en disant *une mélancolie noire*, que la mélancolie ne peut être bleue, verte ou rouge. Ce mot nous vient des Grecs, par l'entremise des Latins, et comme la racine du vocable est μέλας, μέλανος, qui signifie *noir*, il en résulte qu'on peut, sans danger, se passer de l'épithète en question.

Ce mot est ancien dans notre langue; le peuple du quinzième siècle prononçait *mérencholie*, parce que le moyen âge, en corrompant le latin, avait écrit *merencholia*. Plus tard, on a écrit *mélencolie*, et *mélancholie*. Cette dernière orthographe a prévalu jusqu'au temps de Voiture.

Il arrive souvent que l'acception des mots se dénature par l'ignorance des hommes. *Noirâtre* signifiait jadis, *très-noir*, *deux fois noir*, (*ater*, *atra*, signifiant le noir profond, le noir des ténèbres); aujourd'hui, *noirâtre* veut dire, *moins que noir*. On dira — *une boue noirâtre* (elle est *grise*), et l'on se gardera de dire — *de l'encre noirâtre*. Du reste, on a procédé ici par analogie avec *blanchâtre*, qu'on emploie pour désigner un blanc où il y a du noir, un blanc terni; et

l'on a pensé que, puisque *blanchâtre* exprime l'idée du blanc rendu terne, *noirâtre* traduirait aussi bien celle du noir sali ou mélangé. Puis, à l'imitation de ces deux mots, on a imaginé, pour indiquer des couleurs fausses et peu limpides, d'ajuster la désinence *âtre* au radical des mots qui représentent ces couleurs. De là rougeâtre, bleuâtre, jaunâtre, grisâtre, verdâtre, etc....

Il est bon de ne point abuser, soit dans la description, soit dans la peinture (*ut pictura poesis*), de ces tons mixtes et louches. Ces mots en *âtre*, ces nuances ternies, éteignent beaucoup les effets et la lumière du tableau. *Les artistes* en l'art d'écrire ou en l'art de peindre m'entendront à merveille.

## CCCIX.

### DÉVOUEMENT. — DÉNUMENT.

Autrefois, l'Académie écrivait *dénuement*. L'inconvénient qu'il y a à modifier l'orthographe des mots, c'est qu'une fois engagé dans cette voie, l'on ne sait plus où s'arrêter. Au mot *dévouement*, dans le Dictionnaire (édit. de 1835), on lit cette observation : « Plusieurs écrivent *dévoûment*. »

Il est probable que plusieurs écrivent aussi *dévoûman*. La tâche de l'Académie ne consiste

pas à indiquer ce que plusieurs écrivent, mais à signaler ce que tous doivent écrire. Ainsi, la mutilation subie par le mot *dénûment* nous mène aujourd'hui à hésiter entre deux orthographes, au sujet du mot *dévouement*.

Malgré l'autorisation récente des académiciens modernes, pensez-vous que ce soit une faute d'écrire *dénuement*, comme Corneille, comme Pascal, Racine et Voltaire? En aucune façon. Le meilleur est encore d'écrire ces deux substantifs comme au bon temps. L'Académie, d'ailleurs, le reconnaît d'une manière implicite, en préférant *dévouement* à *dévoûment*, qu'elle indique sans l'adopter.

## CCCX.

## A TRAVERS, AU TRAVERS.

Certaines fautes nous paraissent quelquefois trop caractérisées, et les règles qui les concernent trop élémentaires pour le cadre de cet ouvrage; mais quand elles sont commises par nos plus grands écrivains, ne doit-on pas, par respect même pour ces hommes célèbres, reconnaître qu'il est aisé de s'égarer, comme ils l'ont fait, et que le public a besoin de lumière sur des difficultés contre lesquelles peuvent se briser les premiers esprits de l'époque?

Parmi les préceptes grammaticaux, il en est qu'on oublie peu à peu, et que l'on a connus, que l'on sait encore, mais desquels on ne s'avise pas. Ainsi, il est hors de doute que l'auteur de *René* n'ignore pas que la préposition *à travers* doit être suivie d'un complément direct, tandis qu'*au travers* prend la préposition *de*. Il a dit néanmoins :

« L'homme marche *à travers* d'une nuit importune. »

Un solécisme de ce genre n'échapperait pas dans les écrits d'autrui. Les habitudes du langage *parlé* deviennent dangereuses, quand on prend la plume.

On dit : — courir *à travers* champs, et passer *au travers* d'un nuage. Quand l'objet franchi, dépassé, traversé, offre résistance, on emploie *au travers de ;* sinon, l'autre terme.

— La flèche siffle *à travers* les airs, et passe *au travers* du corps de l'oiseau qu'elle atteint.

— On lui tendit une épée *à travers* le feuillage; il se la passa *au travers* de la poitrine, etc.

## CCCXI.

## ÊTRE SUR DANS. — ÊTRE ORNÉ PAR.

Dans son discours de réception, l'abbé Girard appelle l'abbé Gédoyn : « ... un esprit délicat..... « *sûr dans le goût par* une réflexion cultivée ;

« orné *par* une étendue immense de connais-
« sances. »

Cette phrase déchire l'oreille. On a le goût sûr, la main sûre, la mémoire sûre; mais on n'est point sûr *dans* la mémoire, sûr *dans* la main, sûr *dans* le goût.

— *Sûr* PAR une réflexion cultivée, — est une tournure de phrase bonne pour un Allemand.

*Une réflexion cultivée* est un terme louche et prétentieux.

Ce n'est sans doute point parce qu'il a *orné* l'abbé Gédoyn *par* une étendue immense de connaissances, que l'on a revêtu l'abbé Girard *par* la palme académique, et qu'on l'a investi *par* le fauteuil.

## CCCXII.

## ARCHITECTURAL.

Ce petit adjectif est un cadeau des critiques *artistiques*, qui dissertent, dans les journaux, sur la *plastique* de l'art comme sur l'*esthétique*, et disent *un galbe*, au lieu de dire, le contour d'un visage. Par malheur, *architectural* manque à la gloire du dictionnaire, aussi bien que *sculptural* et *pictural*. Plus d'un maçon littéraire s'indignera de *cette pauvreté* de notre langue; mais, quand on considère que l'Académie a déjà admis *pyra-*

*midal*, on peut conjecturer que l'admission d'*architectural* signalera l'avénement prochain d'une série nouvelle d'expressions étranges. Il y a certes plus loin d'*architectural* à *pyramidal*, que de *pyramidal* à *obélisquoïde*.

Dans le rapport d'une commission chargée d'apprécier divers projets de tombeaux pour l'empereur Napoléon, rapport rédigé par une demi-douzaine de gens de lettres, on lisait, au mois de janvier 1842, à propos d'une des esquisses présentées : « Ce projet nous a paru réu-« nir *les convenances* ARCHITECTURALES ; » phrase barbare, et, qui plus est, phrase dénuée de sens.

## CCCXIII.

## SOUPÇONNER..... LES INTENTIONS DE QUELQU'UN.

« SOUPÇONNER, *v. a.* Avoir une croyance dé-« savantageuse, accompagnée de doute, touchant « quelqu'un ou quelque chose. »

(*Dict. de l'Acad. fr.* 1835.)

Qu'est-ce qu'une *croyance* accompagnée de *doute ?*

Voyons au mot croyance.

« CROYANCE, *s. f.* Pleine conviction, persua-« sion intime. »

(*Le même Dictionnaire.*)

Donc, le *soupçon* n'est pas une *croyance*, puisqu'il est accompagné de *doute*, et que le *doute* ne peut trouver place dans la *croyance*.

Reprenons la première définition : *avoir une croyance désavantageuse...*

*Désavantageuse* en quoi ? pour qui? Pour celui qui soupçonne ou pour celui qui est soupçonné?

Cette rédaction est faible, et la définition est mauvaise. *Soupçonner*, c'est concevoir, au sujet d'une personne ou à l'égard d'un fait, une présomption défavorable.

Si le soupçon équivalait à la croyance, une moitié de l'univers attacherait l'autre au gibet.

De cette définition il résulte : qu'on *doute* des choses ou des personnes, et qu'on *soupçonne* seulement les personnes.

— Un théologien *est soupçonné* d'hérésie; mais on ne soupçonne pas *une hérésie*. Cependant on a abusé du sens de ce verbe, et l'on dit communément : Je soupçonne *les intentions* de cet homme-là; — sa probité *est soupçonnée*, etc., pour signifier que la probité, que les intentions sont l'objet d'un doute, d'une prévention défavorable.

Ce genre de proposition constitue un contresens; car le doute, l'incertitude où vous êtes, prouvent que vous ignorez les sentiments secrets, les intentions véritables des gens soupçonnés.

Donc, loin de soupçonner leurs desseins, vous les ignorez. De là, votre défiance.

Douter et soupçonner ne sont point synonymes. Ce qui donne lieu à soupçonner, c'est la dissimulation d'autrui; ce qui cause notre incertitude sur les choses, c'est le défaut de lumières qui est en nous.

Cependant, quand on est incertain, on n'ose élever jusqu'à l'objet de sa défiance, un soupçon direct et, par euphémisme, on soupçonne *l'intention*, au lieu de *soupçonner* les gens en face.

Objection à laquelle il est aisé de répondre. Ne croyez pas qu'une de ces nuances délicates de la pensée manque jamais à trouver son expression dans notre langue. L'usage, en pareil cas, nous a donné l'adjectif *suspect* et le verbe *suspecter*, pour énoncer le doute portant sur quelque objet fâcheux.

Quand les intentions d'un homme sont *suspectes*, *nous suspectons* sa franchise, avant de nous risquer à *soupçonner* sa personne de manquer de loyauté.

## CCCXIV.

## MERVEILLEUX APPAS.

Cela est bien vieux, bien lourd, bien froid, et ne se rencontre plus guère que dans les vers

des rhétoriciens. Parler à une femme de ses *merveilleux appas*, c'est s'attirer un éclat de rire en guise de réponse.

Molière a prouvé le cas qu'il faisait de cette vieillerie, en la mettant dans la bouche de Trissotin :

« Elle a pour les pédants de *merveilleux appas*, »

dit-il au sujet de la ballade.

« Cependant, nous voyons qu'elle ne vous plaît pas, »

réplique Vadius.

C. Delavigne vante *les merveilleux appas*.... d'un jardin :

« Il m'a de son jardin cédé la jouissance :
« Pour qui ? pour vous, monsieur ; ne convenez-vous pas
« Qu'un jardin a pour vous de *merveilleux appas* ? »

Quelques lignes plus loin, nous trouvons :

« Vous *frémissez*, amis, d'un *généreux transport*.

*Frémir* d'un transport est désolant; *généreux* TRANSPORT est plat.

« Vous choisissant pour guide *aux champs de la victoire*,
« Don Pèdre aurait fixé le *destin des combats*...
« ..... Le nouveau monarque.....
« Aux talents, aux vertus *ouvrait un champ fertile*.
.....
« De partager *les soins de la grandeur suprême*.

. . . . . .

« L'équité renaissait pour *consoler ces bords.*

« . . . . . .

« Ministres généreux des vengeances publiques. »

(Cela signifie *conspirateurs.*)

« . . . . . Sa *mourante* voix
« M'accuse *au sein* des flots pour la dernière fois.

« O fatale beauté *que j'aimai sans partage,*
« Qui t'honora jamais d'un plus *constant hommage!*

« . . . . . *Cherches-tu le trépas?*
« . . . . . Ciel, *où porter ses pas!* »

Et trois vers plus loin :

« *Où s'égarent mes pas! quelle horreur m'environne!*

. . . . . .

« Quelques larmes, du moins, *arroseront ma cendre.* »

Tout cela est commun, froid, boursouflé; ce sont vers à la douzaine, coulés dans un vieux moule. La tragédie des *Vêpres siciliennes* est, d'un bout à l'autre, écrite de ce style.

Quelques-unes de ces locutions, observera-t-on, sont dans Racine ou dans Voltaire; mais Voltaire et Racine ne les ont pas prises à leurs devanciers. C'est mal imiter ceux qui n'imitèrent personne, que de copier servilement leurs écrits.

## CCCXV.

## IMPRIMER UNE DIRECTION.

C'est comme si l'on disait : *donner une impulsion ;* car diriger, c'est faire mouvoir de telle ou telle manière. Quand, pour exprimer une seule idée, on emploie deux expressions, on se propose d'accroître la force qu'aurait cette idée, manifestée par un terme unique. Il faut donc que ces deux mots se corroborent l'un l'autre. Or, *imprimer* signifie *presser sur; imprimer* contient l'idée de l'immobilité forcée et absolue : *impulsion* ou *direction* ( car ils sont ici équivalents ) indiquent le mouvement. Ces deux termes, *imprimer* et *direction*, sont donc l'un à l'autre opposés, et les deux actions qu'ils indiquent ne sauraient être confondues. Ainsi, il serait aussi déraisonnable d'écrire : *imprimer un mouvement*, qu'il l'est d'écrire *imprimer une direction.*

Quiconque réfléchira sur la valeur de ces mots, ne pourra se dispenser d'en condamner l'emploi simultané.

Il est bon d'observer, à ce propos, que les formules les plus simples sont d'ordinaire les plus énergiques, en ce qu'elles frappent l'entendement tout d'un coup. L'homme qui *donne une*

*direction* paraît moins absolu que celui qui dit brièvement : *Je dirige.*

Casimir Delavigne a enchéri sur cette mauvaise locution en écrivant :

« ..... Tout marche animé
« D'un *mouvement* commun par moi-même *imprimé.* »
(*Vêpres siciliennes.*)

## CCCXVI.

## CACHET.

« On reconnaît dans l'écrit de cet auteur *le* « *cachet* de son style. » C'est là une très-vieille métaphore, dont il est inutile de justifier l'origine. Les Latins usaient du mot *signum* dans une acception pareille, et l'on trouve dans quelques Pères de l'Église : *sigillum veritatis*, le sceau, le *cachet* de la vérité.

Depuis quelque temps, le vocabulaire des artistes paraît avoir trop multiplié et trop étendu l'usage du mot *cachet.*

On affecte de l'employer en toute circonstance, comme équivalent du substantif *caractère*, et de dire : Ce tableau a du *cachet.* Ces vers manquent de *cachet*, etc.

Je ne pense pas que cette locution soit bonne. Comme cette figure s'emploie dans les propos familiers, et qu'elle est devenue vulgaire, il se

faut garder d'accoupler le mot en question avec des termes qui représentent des choses d'un ordre élevé; ainsi, mieux vaut de dire le *sceau du génie*, que le *cachet du génie*.

*Cachet* est mesquin et déplacé dans le style soutenu. « Il portait empreint sur son front le sceau de la fatalité, le sceau de la réprobation... »

Essayez, dans cette phrase, de remplacer le mot sceau, par son prosaïque synonyme....

## CCCXVII.

## PENSER.

### Répétition du pronom devant les verbes.

*Penser* est un verbe neutre. On ne pense pas *quelque chose;* on pense A *quelque chose*. Je trouve cependant, dans une tragédie remarquable du reste :

« Alors, je me couchais, et sans plus *rien penser*,
« Riais aux souvenirs qui me venaient bercer. »

Ces vers contiennent une autre faute encore : il fallait répéter le pronom *je* devant le mot *riais*, attendu que les deux verbes ne sont point de la même espèce; l'un est neutre, l'autre réfléchi. On dirait bien : — Je dormais..... et riais, mais on ne peut dire de même : — Je me couchais..... et riais. L'auteur de ces vers a eu l'imprudence de les placer dans la bouche de Descartes.

Quand deux verbes de même nature sont séparés par un membre de phrase un peu long, il faut également répéter le pronom-sujet avant le second verbe. Le même auteur a manqué plusieurs fois à cette loi dans la même scène de la même pièce :

« Il recevra ta lettre, et ce soir te verra
« Sans t'en dire un seul mot ; demain *te* répondra. »

et plus loin :

« ... Elle s'amuse à la guerre intestine
« Que rallument toujours tant d'intérêts divers,
« *Renverse* des complots, en rimant quelques vers. »

C'est toujours Descartes qui s'exprime ainsi. Ce grand homme a bien tort de déchoir, en parlant aussi mal que nous.

## CCCXVIII.

### ÉGLISIER. — RAGER. — RÉTABLISSEUR.

Trois barbarismes que Beaumarchais a groupés dans la même phrase (lettre XI, — à M. de Sartines),

Le premier est dans l'oubli; le second est si commun, que nombre de gens le croient français. Ils n'ont qu'à le chercher dans le Dictionnaire de l'Académie, même dans l'édition de 1835.

« *Rétablisseurs* des libertés françaises, » a souvent été répété, depuis trente ans. Il ne vaut

rien; nous avons *restaurateurs*, qui n'est guère préférable.

CCCXIX.

DÉMONSTRATION.

Substantif dont on abuse depuis quelque temps, surtout dans le jargon de la politique. La *démonstration* est un raisonnement dont le but est de prouver. Par extension, ce vocable remplace parfois les mots *marque*, *témoignage*.

C'est là ce que nous apprennent les diverses éditions du Dictionnaire, jusqu'à 1835, époque où l'Académie, se laissant dominer par le mauvais usage, a ajouté que *démonstration* signifie encore : « tout acte, toute parole par laquelle on manifeste ses dispositions, ses intentions. »

J'en suis fâché, mais cela n'est pas exact. Un testament, une donation, un contrat de mariage, un ordre écrit ou verbal, une promesse, *sont des actes par lesquels on manifeste ses dispositions, ses intentions, ses volontés*, et ce ne sont pas *des démonstrations*.

L'on mésuse de ce substantif en diverses façons. On le rend synonyme de *démarche*, de *déclaration*, de *manifestation*, de *menace*, etc... Ce vocable ne saurait tenir lieu d'un aussi grand nombre de termes. Craignons d'attenter à cette

précision extrême, qui est le mérite principal de la langue française, et à laquelle elle doit sa prééminence sur les idiomes modernes.

## CCCXX.

## ASCENDANT, — ASCENSIONNEL.

Le premier de ces adjectifs signifie, — qui va en montant; le second, — qui tend à s'élever. Ce dernier mot est un terme scientifique hors d'usage dans le discours ordinaire. On dit : — la force *ascensionnelle*, — la différence *ascensionnelle* d'un astre.

Cependant, pour se donner des airs d'érudition, quelques personnes, et notamment des députés, tendent à substituer *ascensionnel* à *ascendant*. Cette impropriété prouve qu'ils ignorent et la langue française, et les sciences dont ils emploient fort mal les termes.

Hors des démonstrations d'astronomie ou de dynamique, *ascensionnel* est déplacé. Nous ne saurions donc approuver cette phrase : « Il se présente des faits en désaccord avec le mouvement *ascensionnel* général. »

On devait dire, pour être clair et correct : — le mouvement *ascendant*.

## CCCXXI.

## PATIENTER.

Ce verbe est français, mais peu élégant. Nous ne dirons pas qu'il est du *style tempéré*, n'ayant pas le bonheur de concevoir ce que peut être le style tempéré; mais il est du style des gens qui n'ont pas de style. On peut l'employer dans la conversation, dans les lettres familières, partout, enfin, où il n'est besoin ni d'élévation, ni de gravité.

Le classique hermite des vieux contes serait un mal appris, s'il disait au héros qu'il console au fond des déserts : — Mon fils, il faut *patienter*, etc...

## CCCXXII.

**CELUI, CELLE**, suivis d'un participe ou d'un adjectif.

Féraud, Domergue, Lemare, s'accordent à reconnaître que *celui*, *celle*, ne peuvent être immédiatement suivis d'un adjectif ou d'un participe.

On trouve dans Beaumarchais : — .... vingt-« quatre sous les pièces imprimées, et dix-huit « francs *celles gravées.* »

Faute grossière, que commettent de nos jours

tous les journaux, et plus de la moitié des auteurs.

Le pronom tient la place du nom, et rappelle l'idée qu'on attache à ce nom. Que l'idée soit modifiée, la valeur du substantif change; *celui*, *celle* se rapportent donc irrégulièrement ici à une idée non exprimée.

Dans la phrase que nous citons plus haut, *celles* ne peut s'appliquer qu'au mot *pièces*, inséparablement uni à l'attribut *imprimées*. L'on dirait fort bien : « les pièces imprimées des auteurs, et *celles* des libraires. »

Mais on n'écrira pas : — *et celles* gravées, parce que le pronom conservant la valeur qu'il a reçue du premier adjectif *imprimées*, ne peut tenir lieu d'un autre attribut qui n'a pas encore de place dans le discours.

Cette faute extrêmement choquante, est devenue, je le répète, on ne peut plus commune.

## CCCXXIII.

## CONVENU. — RÉFLÉCHI.

Les faiseurs d'opéras et de vaudevilles ne se font pas faute de dire : — *C'est convenu*, — *La chose est convenue*, — *tout est bien convenu*, etc. Cependant, on ne doit pas donner aux participes des verbes neutres, un sens qui n'appartient qu'à ceux des verbes actifs. De même qu'on ne

peut dire : *convenir une chose*, de même aussi l'on ne devrait pas dire : *une chose convenue*. Molière est tombé dans cette faute, en intitulant une pièce : *Le Mariage forcé*.

Le participe du verbe neutre *réfléchir* offre l'occasion d'une remarque analogue. « Esprits justes à qui l'on a donné des préventions contre un ouvrage *réfléchi*. » (BEAUMARCHAIS.)

On réfléchit *sur* un ouvrage, et non pas *un* ouvrage.

## CCCXXIV.

## TOHUBOHU.

Désigner un parterre de fleurs sous le nom d'*un tohubohu de fleurs*, c'est présenter bien mal une image gracieuse. *Tohubohu* est un assemblage révoltant de consonnes et de voyelles; ce n'est pas un mot, c'est un gnome lexicographique. Cette expression n'a aucun sens, elle n'appartient pas à notre langue, et le grand nom de l'auteur qui l'a mise en lumière ne la fera jamais adopter par les gens doués d'une oreille délicate.

C'est tout au plus si des Cafres, si des Esquimaux ou des Anglais daigneraient s'en accommoder.

## CCCXXV.

## PÉDESTRE.

Le Dictionnaire nous enseigne qu'il est d'usage de dire *une statue pédestre*, « pour désigner celle qui représente un homme à pied. »

Qui d'entre les littérateurs présents et passés, s'aviserait, ou s'avisa, d'écrire dans un journal ou dans un livre, qu'il a vu une *statue* PÉDESTRE?

On dit une course, un voyage *pédestre;* encore ne l'écrit-on guère. Les auteurs qui, depuis quelques années, ont abusé du mot, et parlent de voyageurs *pédestres*, de *touristes pédestres*, n'ont pas un sentiment bien fin de l'euphonie et des grâces du langage.

Les mots en *estre* et en *esque* sont d'ordinaire assez désavantageux.

## CCCXXVI.

## VÊTU, HABILLÉ.

Ces mots ne sont pas équivalents; on peut être *vêtu* et n'être pas *habillé*. Les ouvriers, à leur travail, sont *vêtus* de leur blouse, de leur veste, mais ils ne se montrent *habillés* que le dimanche et, souvent encore, le lundi.

A propos des substantifs *habit* et *vêtement*,

l'abbé Girard a signalé cette distinction, mais il n'a pas tiré du sujet toutes les déductions qu'il comporte.

*Vêtu* signifie simplement : couvert de vêtements; *habillé* ajoute à l'idée de *vêtu*, celle d'une certaine recherche, d'une certaine ordonnance dans la mise.

D'où il suit qu'en général, un homme *mal habillé* a lieu de se plaindre de son tailleur, tandis qu'une personne *mal vêtue* sera disposée à accuser la fortune.

Néanmoins, on ouït chaque jour les gens confondre ces deux expressions, et dire : — J'ai rencontré X... plus mal *habillé* qu'un mendiant, etc.

*Mal vêtu* serait mieux à cette place.

On peut être fort bien *vêtu* et mal *habillé* tout ensemble; au rebours, tel est fort bien *habillé*, et à la dernière mode, qui grelotte, à l'entrée de l'hiver, dans un costume trop léger. Ce pauvre élégant est fort mal *vêtu*.

## CCCXXVII.

## IDÉE DE CALME, — IDÉE DE SECOURS.

« Les cloches des hospices et des lazarets se faisaient entendre, et ne rappelaient que *des idées de calme et de secours* au milieu de l'empire des tempêtes et des dangers. »

Cette phrase, tirée d'un écrivain célèbre, n'est pas à l'abri de la critique. Qu'est-ce qu'*une idée de secours*, qu'*une idée de calme?*

On concevrait le sens de ces mots : — l'*idée du calme*, et de ceux-ci : *des idées calmes;* mais *des idées de calme* est une expression nuageuse.

Le substantif *idée*, ainsi que tous les mots du vocabulaire philosophique, est trop mal et trop diversement défini, pour qu'on puisse fonder un raisonnement sur sa valeur positive. On fera remarquer seulement, que ce mot qui se prête à des interprétations multipliées, prend dans l'exemple cité plus haut, le sens d'*émotions*, et surtout, de *sensations* ou d'*impressions*. La traduction est large, mais ce n'est pas notre faute.

Il s'agit d'un voyageur qui s'éloigne de Venise, et contemple, du pont de son navire, les îles de l'Adriatique. Son *idée* est le résultat des objets extérieurs; elle ne se formule pas, et demeure à l'état de *sensation*, dans les brouillards de la rêverie.

Or, les sensations sont en nous, et sous ce rapport, on conçoit qu'on ait des *idées* ou des *sensations calmes;* mais qu'on ait *la sensation* d'un calme *extérieur*, du calme de la nature, du calme avec lequel les cloches se balancent dans l'ombre des nuits, c'est là une pensée insaisis-

sable, parce que l'idée de l'auteur comprend des élisions trop fortes.

Qu'a-t-il, en effet, voulu dire? vous le chercherez vainement. La faute devient plus sensible quand on réfléchit sur « *rappeler des idées de secours.* »

De toute évidence, *idée* est là synonyme de *sensation.*

Supposez un homme qui s'attriste peu à peu en écoutant le bruit lointain des cloches d'un monastère, et demandez-lui : — Qu'avez-vous, pourquoi ne parlez-vous pas?

— Ces cloches, répondra-t-il, me donnent *des idées de mélancolie, des idées tristes,* etc...

La tristesse, la mélancolie, sont des sensations, des sentiments, des mouvements propres à notre âme, et l'extension du mot *idée* permet d'accuser en soi des idées de ce genre.

Mais, à un homme que le son d'une cloche tranquillise, rassure, et éloigne de la pensée de l'isolement, à cet homme qui se déride et reprend de la sérénité, demandez ce qu'il ressent, ce qui se passe en lui :

S'il vous répond : — J'ai *des idées de secours,* vous vous retournerez surpris, en murmurant : — Voilà un fou.

## CCCXXVIII.

### PÉNÉTRER QUE.

L'action indiquée par le verbe *pénétrer* est trop explicite, trop directe, pour qu'on puisse écrire avec exactitude, en rendant ce verbe synonyme de *deviner* : — *pénétrer que*. On dira bien : *pénétrer* un secret, parce que la relation du verbe au régime est immédiate ; mais on doute qu'il soit aussi convenable de s'exprimer comme l'a fait Voltaire dans *Zadig*. « On pénétra bientôt *qu'*Astarté était tendre, et que Moabdar était jaloux. »

Il me semble que *deviner* ferait une meilleure figure. Ce sont là des taches bien légères, mais ce n'est qu'en étant rigoureux pour soi-même que l'on peut espérer d'écrire purement.

## CCCXXIX.

### IMAGES FORCÉES.

« Mila a les yeux d'une hermine et la chevelure légère d'*un champ de riz ;* sa bouche est un *coquillage* rose, garni de perles ; ses deux seins sont comme *deux petits chevreaux* sans tache, nés au même jour d'une même mère. »

Qu'un peintre prenne ses pinceaux, et nous fasse le portrait exact d'une créature humaine

d'après cette description, vous verrez qu'il enfantera une étrange gargouille.

Mais, dira-t-on, c'est un guerrier, c'est un chef indien qui chante ces paroles. Il ne suffit pas d'être un chef indien, il faut avoir le sens commun quand on parle français.

Dans le joli roman intitulé *la Princesse de Babylone,* Voltaire après nous avoir récité les vers adressés par le bel Amazan à la princesse, ajoute : « Ce petit madrigal fut critiqué par quelques seigneurs de la vieille cour, qui dirent qu'autrefois, *dans le bon temps,* on aurait comparé Bélus au soleil, Formosante, à la lune, son cou, à une tour, et sa gorge, à un boisseau de froment. Ils dirent que l'étranger n'avait point d'imagination, et qu'il s'écartait des règles de la véritable poésie ; mais toutes les dames trouvèrent les vers fort galants. »

Voltaire qui écrivit ces lignes, est regardé par la génération jeune, comme un vieil auteur classique. L'auteur de la phrase que nous avons citée auparavant, n'est autre (qui le croirait!) que l'aïeul d'une moderne école, que plusieurs ont qualifiée de *romantique.*

## CCCXXX.

### QUI relatif devant un verbe, dans une phrase exclamative.

Il serait difficile de se rendre compte du motif pour lequel de grands orateurs peu latinistes s'avisent de phrases telles que, « Il est donc venu, ce grand jour *qui, puisse-t-il être* le signal d'une paix durable ! etc., » si l'on ne rencontrait dans Mirabeau le modèle de ce latinisme si fort recherché des Cicérons de l'ère actuelle.

« Votez donc ce subside extraordinaire, *qui, puisse-t-il* être suffisant ! »

Il ne faudrait pas supposer qu'il suffit de construire de la sorte pour rivaliser avec Cicéron.

## CCCXXXI.

### GUIGNON. — TERMINAISON.

Il s'agit d'un poëte mort de misère à l'Hôtel-Dieu. A ce propos, un critique célèbre, qui ne parlerait pas de cet obscur génie s'il n'était mort, et s'il n'était obscur, s'écrie : « Nous venons protester enfin contre cette série de *guignons*, comblés par *une terminaison* si funeste. »

D'abord, on ne dit pas *des guignons*, comme on dit — des prunes ou des solécismes. Puis, *guignon* est un terme trop pâle pour exprimer

de grandes souffrances, trop trivial pour caractériser les malheurs d'un poëte qui va mourir.

Nommer *terminaison* la péripétie d'un drame, le terme d'une existence, en un mot, *la fin*, c'est une recherche assez plaisante; autant valait que l'auteur écrivît : — cette série de *guignons*, comblés par une si funeste *désinence*.

CCCXXXII.

COMBE.

« *Combe* est un mot très-françois, qui signifie une vallée étroite et courte, creusée entre deux montagnes, et où l'industrie des hommes est parvenue à introduire quelque culture. Il n'y a pas un village dans le royaume où cette expression ne soit parfaitement intelligible; mais on l'a omise dans le Dictionnaire, parce qu'il n'y a point de *combe* aux Tuileries, aux Champs-Élysées et au Luxembourg. »

(Charles Nodier, note sur *la Combe de l'Homme mort.*)

CCCXXXIII.

LOCAL.

C'est un lieu quelconque, considéré par rapport à sa disposition ou à son état.

Je ne sais pourquoi C. Delavigne a fait de ce mot le synonyme *d'appartement*, *de logis*.

« ... Dans son hôtel, plus grand qu'il n'est commode,
« Il occupe, au premier, un superbe *local;*
« Mais pour un philosophe un second n'est pas mal. »

Il serait plaisant qu'on vînt dire à ce duc qui occupe *un local* : — Je vous ai cherché dans tout votre *local*, sans vous trouver.

— Votre *local* est charmant.

— Madame est-elle *au local?*... etc...

Quel pauvre langage! et le tout pour rimer avec

« ..... un second *n'est pas mal.* »

Le substantif *local* n'est guère employé que pour désigner un logis vacant, un lieu public, un atelier, etc... lorsqu'on considère ces emplacements divers, par rapport à leur étendue, à leur commodité, à leur disposition, à leur destination, etc...

Mais, qualifier de *local* un appartement habité, lorsqu'on ne s'occupe pas d'une manière particulière de sa distribution, ou de sa dimension, etc..., c'est imiter les tapissiers et les peintres en bâtiments.

## CCCXXXIV.

## CIVILISATEUR.

Les voyageurs ont-ils précédé les philosophes dans l'invention du mot *civilisation*, ou ces derniers ont-ils devancé les voyageurs? Ce substan-

tif n'est pas encore centenaire. *Civiliser,* qui a suivi *civilisation,* est contemporain de Diderot. *Civilisateur* est venu le dernier, en même temps qu'*utopiste. Utopie,* né sous la plume de l'auteur du VOYAGE AU PAYS D'UTOPIE, était déjà vieux.

*Civilisateur, civilisatrice,* est un adjectif lourd, *sesquipedale verbum,* et qui pis est, un terme inutile; car le participe présent du verbe *civiliser* en démontre la futilité.

Les *utopistes* ont beaucoup divagué sur l'*influence civilisatrice de la liberté.* Si l'on juge de cette influence sur les mœurs, d'après ce qu'elle a produit dans le langage, on trouvera l'édifice aussi admirable que la tour de Babel, et les constructeurs aussi bien d'accord que ceux de la Genèse.

## CCCXXXV.

## TOURNAILLER, TOURNILLER.

Le premier de ces verbes est français, mais il n'est pas gracieux. Toutefois, puisqu'il tenait à user d'un terme commun, Beaumarchais devait employer celui-là, au lieu d'écrire, comme il l'a fait, « *tourniller* dans des incidents impossibles. »

## CCCXXXVI.

### DE QUI, après un nom de chose.

*Qui*, précédé d'une préposition, ne se dit que des personnes.

« ..... regarde ces guérets
« *De qui* les bleds touffus, ..... »
(A. CHÉNIER.)

Autant vaudrait : — le cheval *sur qui* je trotte; — l'écritoire *de qui* je me sers; — le travail *pour qui* j'ai peu de goût, etc....

N'est-il pas surprenant qu'on manque à cette règle, la plus simple du monde?

## CCCXXXVII.

### HIER MATIN, HIER AU SOIR. — DÉBARQUÉ. — A BON PORT.

Vaugelas admet également *demain matin* et *demain au matin;* il ajoute qu'il faut dire « *jusques à demain matin*, et non pas *jusques à demain au matin*, quoique l'on dise fort bien : *jusques à demain au soir.* »

Thomas Corneille n'accepte *demain matin* que dans le discours familier, et « ne croit pas qu'on le doive écrire, ni que *jusqu'à demain matin* exclue *jusqu'à demain au matin.* »

Le temps lui a donné tort; on dit communément *demain matin*, *demain soir, hier matin*, etc... Mais il n'est pas élégant de dire *hier soir*. Ici, la loi de l'analogie est mise en défaut par l'usage, et l'on doit préférer — *hier au soir*, à *hier soir*.

Quand l'adverbe *hier* est précédé d'une préposition, *au* semble plus indispensable encore, et l'oreille en fait sentir la nécessité. On trouve dans une comédie de C. Delavigne :

« Débarqué *d'hier soir*, j'arrive et je t'écris. »

— *D'hier soir* fait une étrange figure au milieu d'un vers; dans la prose, il ne serait que mauvais.

*Débarqué* est commun, quand il signifie, — venu à pied, à cheval ou en voiture. Cette locution sent la petite ville. Puis, ce rapprochement de deux termes à peu près équivalents, n'est pas heureux :

« *Débarqué* d'hier soir *j'arrive*..... »

*Débarqué*, dans cette acception, fait souvenir de certaines personnes qui traduisent — avoir fait bon voyage, par — *être arrivé à bon port*. Il faut se garder de prendre ce ton-là quand on écrit ou qu'on parle à des personnes respectables. Cette formule est d'une familiarité presque

basse; *arriver à bon port* ne se disant guère qu'à propos de ballots de marchandise.

On userait sans irrévérence de ces mots, *à bon port*, en s'adressant à des amis ou à des inférieurs; mais comme la locution est de mauvais goût, on risquerait de passer pour un homme d'une éducation bornée et qui n'en sait pas davantage.

## CCCXXXVIII.

## GATEUR, GATEUSE.

Ces deux mots ont été insérés dans le *Complément du Dictionnaire de l'Académie française.*

« GATEUR, EUSE, s. Il se dit familièrement, pour celui, celle qui gâte. *Gâteur d'enfants. Les grand'mères sont des gâteuses d'enfants.* »

Définition pitoyable, rédaction vicieuse, contre-sens grossier.

*Gâter*, au sens propre, signifie *endommager, détériorer.*

Donc, définir ce que le rédacteur nomme *gâteur* (d'enfants), par *celui qui gâte*, c'est se méprendre sur la valeur des mots.

Puis, on ne dit ni *gâteur*, ni *gâteuse* d'enfants; on dit *un gâte-enfants.*

Personne au monde n'use de ce substantif, dans l'acception qui lui est prêtée.

Enfin, *gâteur* est un barbarisme.

Quant à *gâteuse*, c'est la désinence féminine du substantif *gâteux*, qui n'a cours que dans les hôpitaux. A Bicêtre, les *gâteuses* et les *gâteux* forment deux catégories spéciales parmi les incurables. Ces mots, qui désignent une des plus horribles misères de l'humanité, ne peuvent décemment recevoir aucun autre sens, et ce n'est pas sans un sentiment de dégoût et de surprise que nous les avons lus dans le *Complément*, détournés de l'unique acception qui les consacre.

## CCCXXXIX.

## CAPITAL.

Cet adjectif est à peu près synonyme de *principal*, mais avec un degré de plus. « Dans l'examen des principaux articles de cette convention, nous reconnûmes que la clause dont vous parlez est le point *capital* de l'affaire. » On dit : — Les villes *principales* d'une province, et — la ville *capitale* du royaume.

Tel est le sens de ce mot; mais on commence à lui donner une extension plus grande, à l'employer au lieu des adjectifs *remarquable*, *important*, *considérable*. Il serait mieux de se souvenir de l'étymologie du vocable (*caput*), et d'observer qu'il contient un peu de cette prééminence qu'on

accorde à la tête sur les autres membres. De cette pensée, l'on conclura que l'emploi de cet adjectif est meilleur au singulier qu'au pluriel, et l'on s'abstiendra de dire : *Ces circonstances sont capitales*, etc..., attendu que, dans les incidents dont l'ensemble constitue un fait, une seule circonstance peut être d'un intérêt *capital*, par rapport aux autres.

Notons aussi que l'emploi de cet adjectif est vicieux, lorsqu'il est placé dans une période qui ne contient aucune idée de comparaison. S'écrier, en voyant un tableau, en examinant une statue : — Voilà *un morceau capital !* c'est parler comme un marchand de tableaux. La locution est prétentieuse et triviale à la fois. C'est beaucoup que d'être correct, mais ce mérite ne supplée point à la délicatesse du goût ; c'est en observant, c'est en écoutant qu'on l'épure. L'étude du monde et des livres enseigne que l'usage trop fréquent de l'adjectif *capital* est propre aux personnes du commun.

## CCCXL.

### HOLLANDE. — HONGRIE. — MŒURS. — VERS. — MONTAIGNE. — ASPECT. — RESPECT. — LACET.

L'accouplement de ces mots semble bizarre ;

ils n'ont rien entr'eux de commun, sinon certaine difficulté dont la *Grammaire* de MM. Noël et Chapsal les a rendus l'objet.

Elle nous apprend qu'on dit de la toile *d'Hollande*, du fromage *d'Hollande*, et de l'eau de la reine *d'Hongrie*, bien que le *h* soit aspiré dans ces deux noms propres.

Ce mauvais usage a pu être introduit par le commerce; mais il a toujours répugné aux gens de bon lieu. L'Académie avoue que la lettre *h*, en ces exemples, s'aspire, ou ne s'aspire pas, suivant le caprice ou le bon goût naturel de chacun. Quoi qu'il en soit, nous pensons qu'il est mieux de dire DE Hollande que *d'*Hollande, et qu'il est aussi puéril que maladroit de créer une exception tout exprès pour *l'eau de la reine de Hongrie*, sorte de vulnéraire hors d'usage, et dont on ne parle pas quatre fois dans sa vie.

Les mêmes auteurs enseignent en outre, que la sifflante *s* est nulle, quant à la prononciation, dans le mot *mœurs*, et qu'on doit dire: les *bonnes mœur*, les *mœur détestables*, etc. J'ai remarqué que les gens qui retranchent, dans la conversation, le *S* final de *mœurs*, le font entendre à la fin du mot *vers* (*carmina*).

Cette double habitude est propre aux rhéteurs de collége. Il en est de même de la manie qui

consiste à annihiler le *i* du nom de Montaigne, et à prononcer *Montagne*. En parlant ainsi, l'on est bien compris par quelques pédagogues; mais on est moins bien entendu dès que l'on s'adresse au reste des humains.

La même Grammaire prétend qu'il faut articuler toutes les lettres, et le *T* même dans les mots *aspect*, *circonspect*, *respect* et *lacet*, et qu'on doit les faire entendre comme s'il y avait *aspekte*, *respekte*, *lacete*.

Cette règle est contraire au génie de la langue et de tous les idiomes possibles, puisqu'elle révolte l'oreille.

Articuler le *c* dur et le T, c'est ajouter au mot deux syllabes, *ke* et *te*; c'est clore par un *e* muet un mot terminé par une voyelle sonnante; c'est rendre traînante et longue une désinence brève et reçue comme telle; car la prononciation du *t* final est impossible sans l'adjonction phonétique d'un *e* muet, faute duquel la consonne resterait insensible.

Les poëtes ont si bien senti cet inconvénient, qu'ils ont placé la liaison des mots de cette catégorie sur le *c* dur.

« Son *aspeck* imprévu l'étonne et le confond. »

C'est ainsi qu'on prononce. Observant le précepte de nos grammairiens, dites :

« Son *aspeckte* imprévu..... »

le vers sera faux.

Qui s'avisa jamais de parler d'un *lacete*, ou de lacer un *corsete?* Car, si l'on admet le premier de ces mots, rien n'empêche de dire *un pistolete, un croquete, un bassete, un faussete, un roquete, des effetes*, etc..., et de ne plus distinguer, des mots féminins tels que *lancette, trompette*, etc., les substantifs masculins, dérivés de noms qu'on acceptait comme tels, ou comme neutres, dans la langue de Cicéron et de Virgile.

## CCCXLI.

## CONSENTIR DE.

Cyrano de Bergerac s'est servi, mais rarement, de cette locution. De son temps, on disait déjà *consentir à*, ce qui est plus régulier. Corneille, qui comme les écrivains vigoureux de toutes les époques, avait gardé plus d'un archaïsme, disait presque toujours *consentir à*. Néanmoins, il fournit deux ou trois exemples de l'ancienne locution.

Comment l'auteur de *Zadig*, qui dépense bien plus d'admiration pour Racine que pour le grand Corneille, n'a-t-il pas remarqué que l'auteur d'*Athalie* n'a jamais écrit *consentir de*, et pourquoi cet exemple ne l'a-t-il pas préservé d'une forme aussi *gauloise?*

## CCCXLII.

## LA VRAIE PHILOSOPHIE.

Quand on a fantaisie de louer un philosophe, on le signale comme un adepte *de la vraie*, *de la saine* philosophie. Beaucoup de gens vantent la *vraie* philosophie des encyclopédistes; d'autres les accusent d'avoir donné dans le travers d'une *fausse* philosophie. Ces deux épithètes, *faux*, *vrai*, ne conviennent, ni l'une ni l'autre, au substantif *philosophie*. — Il y aurait cruauté à justifier *philosophiquement* cette opinion; la pudeur et le sens commun s'accordent pour la soutenir.

Je lis dans un remarquable éloge de C. Delavigne, par M. Lingay : « Son talent est resté fidèle au bon goût, à la *saine* philosophie.... » « .... Il avait mis son activité, son talent, aux ordres de la *vraie* philosophie.... »

— De quelle philosophie, de la philosophie de qui parlez-vous là ?

## CCCXLIII.

## FAIBLES ATTRAITS. — AGRÉMENTS.

Il est peu de mots plus malencontreusement accouplés. Les *attraits* ne sont pas *faibles*, ou bien ils cessent d'être des attraits. S'il est permis

de parler de *faibles attraits*, il doit l'être de mentionner *de forts attraits*, ce qui ne serait pas plus ridicule. *Les attraits* marquent dans la beauté un degré de puissance qui ne saurait s'allier à l'idée de *faiblesse*.

Dans Racine, qui le premier, je crois, rapprocha ces deux termes, Esther, racontant l'impression que sa beauté a produite sur le cœur d'Assuérus, s'exprime ainsi :

« De mes *faibles attraits* le roi parut *frappé*. »

Une femme ne parle pas de ses propres *attraits*, et le mot *faible*, loin d'être un modeste palliatif, n'est qu'une espèce de litote prétentieuse. Logiquement parlant, on n'est point *frappé* des *attraits* qui sont *faibles*, à moins qu'on ne le soit de leur *faiblesse*, et ce n'est point là ce que le poëte entendit exprimer. Ce n'est pas sur ces *attraits*, dont la reine ne devrait pas faire mention, que son humble restriction devait porter; mais sur les sentiments avec lesquels elle a jugé de la passion naissante du roi. Le participe *frappé* est vaniteux dans sa bouche. Le sens vrai demandait : — Le roi *daigna* me trouver belle, ou quelque chose d'analogue. Cette humble femme avait mille autres moyens, d'ailleurs, de raconter qu'on l'aimait, sans parler de ses charmes. Ce vers, admiré de beaucoup de gens, est loin d'être bon.

Le Dictionnaire de l'Académie française ; qui définit l'*attrait*, « ce qui attire agréablement, » ajoute au mot ATTRAITS : « Se dit particulièrement *des agréments* et *des charmes* d'une femme.» Le second substantif suffisait, puisqu'il efface le premier. Ceux qui dissertent sur *les agréments* des femmes ne me semblent pas indignes de chanter avec nos soldats :

« ..... Sexe charmant,
« Que tu m'as causé *d'agrément!* »

## CCCXLIV.

## VERS.

Préposition de lieu, ou de temps. Dans ce dernier cas, *vers* doit être suivi de l'article. Vers *le* midi, vers *les* quatre heures. Ce serait mal parler que de dire : — *vers* quatre heures, *vers* midi.

L'emploi de *vers*, préposition de lieu, n'offre aucune difficulté. Cependant, lorsque le mot est joint à un verbe qui marque mouvement, il y a une distinction à faire. Si l'action est rapide et fortement déterminée, *vers* la ralentirait, et serait déplacé. Buffon n'a pas senti cette nuance, lorsqu'il a écrit : « On *la* mène (la panthère) sur une charrette, *enfermée* dans une cage, dont on lui ouvre la porte lorsque le gibier paraît; elle s'élance *vers* la bête... »

S'élancer *sur* est plus correct et de meilleur style. Croyez bien aussi que ce n'est point *la charrette*, mais la panthère, qu'on enferme dans la cage.

La préposition *vers* serait parfaitement convenable, si Buffon l'avait employée au chapitre de la tortue. On dit : — Il s'achemina lentement *vers* la ville; mais on ne court pas, on ne se précipite pas, on ne s'élance pas *vers* un but rapproché, *vers* un objet que l'on peut atteindre d'un bond.

CCCXLV.

C'EST, — CE SONT.

Le verbe *être*, précédé de *ce*, s'accorde en nombre avec ce pronom, sauf à la troisième personne du pluriel, qui fait exception. — On dit : — *C'est nous, c'est vous, ô jeunes insensés*, etc. Mais on doit dire aussi : — *Ce sont* eux, les insensés, qui, etc...

Cette locution a quelque analogie, ainsi que l'a fait remarquer un grammairien illustre, avec une façon de parler des Latins : — *Omnia pontus erat;* tournure qui offre une licence analogue. Au surplus, la règle dont nous parlons a été établie fort anciennement; elle est propre au génie de la langue, et c'est l'usage qui l'a créée. « Sur « quoy il est à remarquer, que toutes les façons

« de parler que l'Usage a establies contre l'usage « de la Grammaire, tant s'en faut qu'elles soyent « vicieuses, ny qu'il les faille éviter, qu'au con- « traire, on en doit estre curieux comme d'un or- « nement de langage, qui se trouve en toutes « les plus belles langues mortes et vivantes. »

(VAUGELAS.)

Il est certain que les Grecs disaient poétiquement ζῶα τρέχει, et les Latins, *animalia currit.* Vaugelas, qui pèse cette règle et la défend avec un sentiment fin et délicat, n'a jamais été méconnu sur ce point, et Ménage lui-même s'est rangé à cette opinion sans verser d'encre. Cependant, on s'écarte souvent de ce précepte. M. de Chateaubriand écrit : « Qui racontera ces détails, si je ne les révèle? *ce n'est* pas, sans doute, les journaux. » (*De la Censure*, p. 25.)

Bossuet, dans l'Oraison funèbre de Louis de Bourbon, a commis cette faute à outrance.

« .... Ce *n'est* pas seulement des hommes à combattre, *c'est des montagnes* inaccessibles; *c'est* des ravines et des précipices d'un côté; *c'est* partout des forts élevés..., etc... »

Il faut partout : — *ce sont;* le solécisme est commis avec une telle insistance, qu'il est permis de croire que Bossuet n'était pas bien fixé sur cette règle d'usage, qu'il rencontre néanmoins quelquefois.

## CCCXLVI.

## PROGRESSIF.

*Progressif* et *progresser* sont dus à l'imagination des *idéologues* du temps de Franklin, de Malesherbes, et de la guerre d'Amérique. On désignait déjà de la sorte l'école de ces philosophes, qui après avoir joué le rôle d'hommes *avancés*, à la Constituante, furent engloutis plus tard, bien dépassés alors, dans le naufrage de la Gironde.

Les mots de ces vertueux rêveurs ont survécu à leurs idées; *progressif* nous reste, avec l'acception qu'ils lui ont donnée; et, bien que la littérature n'en aime point la saveur il a le droit de bourgeoisie en attendant ses lettres de noblesse. On l'emploie quelquefois d'une façon assez ridicule; c'est quand on dit : « *la marche progressive* des idées. » Comme ce mot provient de *progredi*, *progredior*, signifiant *marcher*, autant vaudrait dire : — *la marche marchante* des idées. La proposition est d'autant plus coupable, qu'au lieu d'une aussi ambitieuse expression, l'on pourrait dire naïvement : *le progrès des idées*, sans que la pensée fût modifiée, quant au fond; car à l'égard de la forme, elle acquerrait la brièveté et la justesse.

Ce mot *progressif* est perfide; il s'en faut garder. On commence à dire : un homme *progressif*. *Progressif*, appliqué à des personnes, ne peut désigner que d'excellents marcheurs.

CCCXLVII.

SOMMITÉ.

C'est depuis dix ou douze ans que l'on qualifie de *sommités*, les gens qui sont au sommet de l'échelle sociale, ou les hommes d'un mérite supérieur. Ce langage hyperbolique est ambitieux et de mauvais goût. Le Parnasse est *une sommité*, mais ceux qui en gravissent les hauteurs ne sont pas *des sommités*. Je lisais naguère dans un journal : « Cette réunion de tant de *sommités littéraires* et *artistiques* présentait *le coup d'œil* le plus *animé*. » Phrase burlesque et barbare : des *sommités* réunies constituent une chaîne de montagnes, et rien autre. On rencontre le mot *sommité* avec cette acception ridicule dans une comédie où l'on admire aussi cette agréable proposition : « Elle ne m'aime pas, *ni moi non plus*. »

CCCXLVIII.

DÉCONSTRUIRE.

L'Académie admet, jusqu'à un certain point,

que l'on puisse accoler au radical d'un mot une particule prépositive propre à en changer la valeur; c'est ainsi que par opposition à des verbes tels que *loger, barbouiller, servir*, on a créé *débarbouiller, desservir, déloger*, etc....

Mais, ce qu'elle ne saurait approuver, c'est l'adjonction d'une préposition, à un vocable dans la formation duquel il en entre déjà une; c'est la présence simultanée, dans un même mot, d'une préposition négative et d'une préposition conjonctive, qui s'annihilent l'une l'autre.

Du verbe *struere*, les Latins ont fait *construere*, dont nous avons déduit *construire*, signifiant au propre, *bâtir avec*. Ce verbe est celui dont on se sert dans les deux langues pour exprimer l'action d'édifier des maisons, des monuments, auxquels une foule d'ouvriers coopèrent. Les anciens, pour cet usage, n'employaient guère *struere*, qui veut dire plus explicitement — *machiner, dresser*, ainsi que le démontrent des exemples pris dans Tacite, « *Variis* « *criminibus* STRUENTE *Tiberio....*, » et dans Tite-Live, « *Struere insidias...*, » et dans Plaute, « *Sycophantias struere.* »

Le verbe *construire* (*construere*), mot composé déjà, ne saurait donc être surchargé d'une préposition nouvelle, surtout si l'effet de cette préposition doit paralyser la particule *con* ou *cum*.

*Déconstruire*, employé par l'auteur de la *Préface* du *Dictionnaire de l'Académie* (1835), est un néologisme condamnable.

Le génie qui préside à la formation des langues a pourvu, sous ce rapport, à nos besoins, sans offenser la logique. Extrayant du radical *struere* deux verbes d'une valeur opposée, il a fait *construire*, et par opposition, *détruire*, qui rend *déconstruire* inutile, et en fait ressortir la mauvaise constitution.

## CCCXLIX.

## GAZETIER, FEUILLISTE. — JOURNALISTE, FEUILLETONISTE.

Je demande pardon aux personnes qui chercheront sous ce titre de piquantes allusions à la politique et à la presse, de ne point leur faire trouver ce qu'elles desirent; mais le fait philologique doit nous occuper seul.

Au lieu d'employer le mot *gazetier*, qui nous a été transmis, ainsi que *gazette*, par les Italiens, Beaumarchais dans un accès d'indignation contre les critiques, les qualifie de *feuillistes*. Cette expression se retrouve quelquefois à la fin du siècle dernier, sous la plume des pamphlétaires. Le mot *journaliste* n'existait pas encore; on ne l'introduisit que sous l'empire. Il

n'y avait alors aucun terme honorable pour désigner les écrivains des *journaux*. *Gazetier*, dérivé de *gazza*, est une expression dédaigneuse; *folliculaire* est une injure. Ce genre de profession n'est pas mieux considéré de nos jours en Angleterre, qu'il ne l'était alors en France.

Mais comme ce dernier pays était destiné à acquérir par les idées, et au moyen de la presse, une prépondérance remarquable, les organes, les guides souvent trompeurs de l'opinion, prirent bientôt rang dans le monde. La création du mot *journaliste* est le signe et le résultat de cette importance nouvelle des papiers publics.

Plus tard, sous la restauration, cette légion d'écrivains ayant constitué une puissance, il fallut la qualifier, et l'on trouva le mot *journalisme*. Il fut écrit pour la première fois dans l'ancien *Journal de Paris*, par un publiciste fort distingué, par M. L..., aujourd'hui maître des requêtes. Dès le lendemain, la France entière articulait ce substantif, et pensait l'avoir toujours employé. Cependant l'Académie française n'a point reconnu ce pouvoir jeune encore. *Journalisme*, mot essentiellement français, au point de vue de notre histoire morale, n'est pas dans notre Dictionnaire, où il entrera forcément.

Après que la Charte de 1814, en garantissant la liberté individuelle, eut délivré les auteurs, de

la tyrannie impériale, la *littérature politique* devint assez vite un métier particulier. Les actes du Gouvernement furent examinés de près, contrôlés en détail ; des députés, des administrateurs se firent journalistes ; Louis XVIII même rédigea des *premier-Paris* contre les *ultra-royalistes,* et ces deux mots — politique et littérature, furent enfin à jamais séparés.

Les journaux se trouvèrent alors composés de deux parties distinctes, *la politique*, et un genre de littérature courante qu'il fallut dénommer.

Ce baptême eut lieu dès que l'élément littéraire, à la faveur de la lassitude que finit par causer la polémique, dès que cet élément se fut développé, et eut acquis de la valeur. Le *feuilleton* ayant été reconnu par la voix publique, fit son entrée, en 1835, dans le Dictionnaire de l'Académie.

Ce n'est pas tout : le feuilleton a créé une catégorie d'écrivains toute particulière; le feuilleton a joué le même rôle que la vieille politique, lorsqu'elle fit éclore les mots *journaliste* et *journalisme.* Si bien que cette innovation littéraire, dont l'extension date de 1837, et de la création du journal *la Presse*, a donné lieu à séparer du corps des auteurs, des *feuilletonistes*, sorte de

milice littéraire qui improvise et lutte à côté des *journalistes*.

Le mot *feuilletoniste* n'est pas encore naturalisé, et déjà certains ambitieux parlent du *feuilletonisme*. Mais le mouvement que ce mot semble prophétiser sera, s'il plaît à Dieu, long à s'accomplir.

Voilà l'histoire d'une des puissances de notre siècle résumée tout entière avec trois mots.

## CCCL.

## VERT, VERD.

Le jour où l'on eut la fantaisie d'écrire ce mot avec un *t*, et de supprimer le *d* final qui rappelait le *viridis* des Latins, on aurait dû, pour être conséquent, changer verdure en *verture*, verdoyant en *vertoyant*, verdir en *vertir*, etc...

Cette mode a créé une irrégularité et des difficultés nouvelles, pour les étrangers qui s'aventurent dans notre langue à la clarté des étymologies. C'est ainsi qu'on a supprimé le *d* caractéristique de *bled*, dérivé de *bladum*. On commence à retirer au substantif *clef* le *f* qui rappelle le mot type *clavis*. Comme il n'est pas plus barbare, à la prononciation près, d'écrire un *cer* pour un cerf, une *né* pour une nef, ou soyez *bré* pour soyez bref, on a lieu d'espérer

que le mouvement *progressi* des lumières amènera ces corrections utiles.

Voltaire avait conservé le mot *verd*, et propageait l'orthographe nouvelle dans le substantif *tems*, sotte imitation du *time* des Anglais. Mais on aurait dû ne rien faire à demi, et déclarer qu'il faut dire *temoraire*, *temoriser*, au lieu de *temporiser* et de *temporaire*.

Ces économistes en matière de langage, non contents de rendre moins accessible aux étrangers une langue qui prétend à la monarchie universelle, langue dont le latin est la clef pour tous les peuples du Midi, ces gens imprévoyants ont encore tenté de supprimer le *t* au pluriel des mots en *ant* et en *ent*. Cela peut être fort utile. Mais, un Espagnol, un Allemand, lisant dans notre grammaire que le pluriel dans les adjectifs se forme en ajoutant un *s* à la fin du mot, et que le féminin se marque par l'addition d'un *e* final, en concluront tout naturellement que la différence entre le nombre et le genre consiste uniquement dans l'emploi de l'*s* ou de l'*e* muet.

De sorte que si une dame leur écrit qu'elle a des *enfans charmans*, ces étrangers, moins sots que les grammairiens de l'école de Voltaire, répondront à cette dame qu'elle est aussi *charmane* que ses *enfans* sont *charmans*.

Le fond de ces deux observations sur le mot *temps* et sur le pluriel des mots en *ant*, *ent*, appartient à Charles Nodier qui, plus d'une fois a prêté à la défense de l'orthographe de Pascal et de Racine, les traits d'une logique acérée, et les charmes d'un style exquis.

Nous ne saurions mieux finir cet article, que par la citation d'une pensée de Voltaire qui prétendait à être compté parmi les philologues, titre auquel ses injures au président de Brosses lui donnent un droit incontestable. Voici l'opinion de ce grand esprit ; on la trouve consignée au mot *Langues* (sect. III) :

« De *lupus* on avait fait *loup*, et on fesait « entendre le *p* avec une dureté insupportable. « Toutes les lettres qu'on a retranchées depuis « dans la prononciation, mais qu'on a conser- « vées en écrivant, sont nos anciens habits de « sauvages. »

Il en résulte que, comme ces lettres nous furent léguées par les Grecs et les Romains nos maîtres, ces deux peuples sont le prototype de la barbarie. On conclura encore, du raisonnement de l'auteur de *Zaïre*, qu'en rompant avec la tradition, l'origine, l'étymologie et l'analogie, nous élèverons notre langage aux plus brillantes régions de la poésie, à l'apogée du goût, de la grâce et de la raison. On n'imaginerait assuré-

ment rien d'aussi ingénieux, si l'on voulait prouver en deux mots qu'on n'entend rien à la constitution de la langue française.

Rapprochons cette phrase de Voltaire, de cette autre pensée qu'il a émise dans le même ouvrage :

« Les Français ont formé leur langage de celui des Latins, en abrégeant tous les mots, *attendu que c'est le propre des barbares d'abréger tous les mots;* »

Et nous serons fondés à reconnaître que les opinions de Voltaire sur les matières philologiques n'étaient pas appuyées sur des principes bien solides.

Ces réflexions seraient incomplètes et trop isolées, si elles n'étaient suivies d'un coup d'œil sur l'histoire et les révolutions de l'orthographe. Cette *Remarque* n'est qu'un préambule au chapitre qui la suit.

FIN DU PREMIER VOLUME.

# REMARQUES

SUR

# LA LANGUE FRANÇAISE,

## SUR LE STYLE

ET

## LA COMPOSITION LITTÉRAIRE.

Paris. — Imprimerie de Firmin Didot frères, rue Jacob, 56.

# REMARQUES

SUR LA

# LANGUE FRANÇAISE

AU DIX-NEUVIÈME SIÈCLE,

# SUR LE STYLE

## ET LA COMPOSITION LITTÉRAIRE,

PAR

**M. FRANCIS WEY.**

TOME DEUXIÈME.

PARIS,

CHEZ FIRMIN DIDOT FRÈRES, LIBRAIRES,

IMPRIMEURS DE L'INSTITUT,

Rue Jacob, 56.

—

1845.

# REMARQUES

SUR LA

# LANGUE FRANÇAISE.

## CCCLI.

## HISTOIRE DE L'ORTHOGRAPHE.

Depuis un siècle et demi que l'on attribue aux écrivains du règne de Louis XIV, l'honneur d'avoir *fixé* la langue française, nous l'avons vue se transformer de jour en jour, lentement il est vrai, mais d'une manière continue. Cette apparente fixité dura peu : d'excellents philologues, les solitaires de Port-Royal y portèrent les premiers atteinte, ainsi que le fait observer le père Bouhours, dans les *Entretiens d'Ariste et d'Eugène ;* la Bruyère fait pronostiquer déjà une époque de décadence. Néanmoins, on démêle facilement, avant lui, toute une série d'écrivains régis par les mêmes disciplines, réunis par les mêmes traditions, et parlant avec pureté un idiome commun.

Ce que jamais on ne parvint à régulariser,

c'est *l'orthographe*. L'histoire des révolutions qu'elle a subies est curieuse, parce qu'elle constitue le résumé le plus clair, le plus piquant des fastes généraux de notre langue. Les grands hommes du siècle dix-septième, tout en usant d'un même langage, appliquaient diversement les signes orthographiques. Racine et Boileau ne s'accordaient pas sur la manière d'écrire les vocables; Pelisson, la Fontaine, Molière, la Rochefoucauld représentent quatre variétés d'orthographe distinctes.

Il n'est rien de plus propre à refroidir le zèle inconsidéré des novateurs modernes en matière de lexicographie, que l'histoire de leurs devanciers. Elle nous offre sans cesse, à la suite des plus ambitieuses théories, les résultats les plus mesquins, et toujours aussi, à côté de ces hérésies fondées sur quelque thème philosophique interprété par une logique imperturbable, la burlesque exagération du principe, sa vanité, et les perturbations où il entraîne.

Les premiers réformateurs, ceux du seizième siècle, trouvèrent moins de prosélytes que de rieurs; annihilés, comme nous le verrons, par la raison enjouée, par la verve mordante du grand Henri Estienne, ils retombèrent dans l'obscurité. Plus récemment, lorsque les grammairiens encyclopédistes étendirent jusqu'à l'orthographe

la manie des régénérations, et réussirent à dénaturer les formes du langage, ils ne firent, à leur insu peut-être, que réchauffer de vieilles rêveries oubliées depuis le temps de Henri III, exhumations effectuées au nom de la raison et de la philosophie, deux objets que l'on s'occupait alors à inventer.

Ces simplifications inintelligentes, ces travaux fondés sur de fades paradoxes, ces prophéties lexicographiques dont le ridicule a rejailli sur l'abbé de Saint-Pierre, sur Dangeau, sur Beauzée, sur Duclos, sur M. de Wailly, et sur d'Alembert même, toutes ces fantaisies, puériles avec gravité, ont leur cause première dans la fausse idée que les auteurs contemporains de Voltaire, égarés par l'esprit de système, s'étaient formée au sujet de l'orthographe. C'est sur la définition suivante, déduite du raisonnement, et non de l'observation des faits, que ces écrivains ont fondé sans doute l'ensemble de leurs travaux orthographiques :

« L'orthographe est la représentation régulière de la parole, ou l'art de représenter régulièrement la parole. » (*L'Encyclopédie.*)

Les conséquences d'une semblable opinion étendent jusqu'à l'infini le champ des réformes : on conçoit sans peine que plus on rendra *régulière* cette représentation de la parole, que plus

elle sera perfectionnée, mieux elle justifiera la définition donnée par l'*Encyclopédie*. Rien n'est plus *régulier* que de fabriquer des voyelles pour remplacer les combinaisons irrégulièrement qualifiées de diphthongues. Rien n'est plus régulier que de s'efforcer d'écrire comme on prononce, sans varier les combinaisons graphiques, et d'imiter *le Suplémant à la Lètre de Dangeau* qui, suivant son système, eût dû s'appeler *Danjó*.

Non, l'orthographe n'est point fondée sur la régularité, puisque rien n'est plus capricieux; elle repose sur une convention sanctionnée par un long usage.

L'emploi de l'un de ces deux mots, — *convention*, — *régularité*, n'est pas tout à fait indifférent, comme vous allez le voir. Est-il question de régularité, tout ce qui régularise davantage est un progrès.

S'agit-il de convention et d'usage, toute innovation est une cause d'incertitude, de perversion et de ruine.

Estienne Pasquier l'entendait bien ainsi, lui qui, lorsque Meigret bouleversa l'orthographe, sous prétexte de la simplifier, s'écriait : — A force de vouloir rendre notre écriture lisible, Meigret a tant fait, qu'on ne peut plus le lire lui-même!

Il suffit de s'entendre sur la valeur des mots et des choses, pour raisonner apertement, non

éternellement, comme l'ont fait les linguistes.

Pensez-vous, avec l'*Encyclopédie*, que l'orthographe représente RÉGULIÈREMENT la parole? Alors, modifiez-la suivant les hautes lumières de votre raison. Mais ayez soin de prévenir tous ceux qui, dans l'univers, parlent et lisent la langue par vous employée, de les prévenir des changements que vous avez opérés, si vous tenez à être compris, et s'il ne vous est pas indifférent d'être accusé d'ignorance ou de folie.

Croyez-vous que l'orthographe est fondée en grande partie sur une convention, avec la garantie de l'usage? En ce cas, demeurez d'accord avec nous, qu'il est sans inconvénient de la respecter, tandis qu'on n'y saurait attenter sans un danger notable.

Ce n'est pas pour ce seul motif que la définition encyclopédique est vicieuse; elle manque de clarté.—*La représentation régulière de la parole...*

Les frères Chappe n'avaient pas encore inventé le télégraphe; mais, ces signes *réguliers* dont on enseigne l'usage aux sourds-muets, que seront-ils, sinon *une représentation régulière de la parole?*

Autre objection : parler, c'est prononcer des mots; la parole, c'est le mot prononcé.

L'orthographe n'est point la parole représentée, ou le *mot écrit*, mais bien la manière dont

il faut s'y prendre pour parvenir à représenter ce mot. Les deux termes de la comparaison ne sont pas en rapport de similitude; l'on sent bien que la parole n'est pas *représentée* par..... *l'orthographe.*

On s'approcherait davantage de la vérité relative, si l'on posait cette proportion : — Les lois de l'orthographe sont à celles de la parole écrite, comme les lois de la prononciation sont à celles de la parole articulée.

Ici même, notre comparaison serait d'une vérité peu rigoureuse, attendu que, à proprement parler, des signes graphiques ne représentent pas des bruits, des sons, et surtout ne les représentent pas *régulièrement.* Ces relations sont impossibles, et l'écriture n'est point la peinture de la parole, parce qu'elle n'y ressemble en rien. On peint des formes, on ne peint pas des sons.

La parole est un don naturel. Les idiomes sont des objets de convention; l'écriture et l'orthographe sont le résultat d'une autre convention; on ne peut sortir de là.

Des grammatistes en ont jugé autrement bien avant le dix-huitième siècle, qui n'a pas l'honneur de l'invention. Cette histoire des *régularisateurs* de l'orthographe est de nature à faire apprécier sainement la question, et à éclairer le jugement que l'on portera sur ces matières.

—

Au moyen âge, la langue d'oïl (c'est le nom qu'on donne aux idiomes que parlaient, aux douzième et treizième siècles, les peuples du nord de la France), la langue d'oïl avait beaucoup d'analogie avec nos patois d'aujourd'hui. Comme eux, elle était composée de mots écourtés; comme eux, elle n'avait qu'un petit nombre de vocables; comme eux enfin, elle contractait de sa prononciation louche et douteuse une orthographe des plus incertaines.

On peut se former, maintenant encore, une idée assez juste de ce langage élémentaire. La plupart de nos patois des provinces du Centre, de l'Est et du Nord, ne sont autre chose que la langue d'oïl assez peu dénaturée.

Mais, ces patois, dira-t-on, diffèrent entre eux; c'est là précisément qu'est le point principal de leur conformité avec le vieux langage. Les mots, l'orthographe, la prononciation variaient de ville à ville, de province à province, et les divergences de nos patois correspondent juste à celles de l'ancien français. Il en était des moyens d'exprimer sa pensée, comme des coutumiers servant de codes, comme des poids, des mesures, et du taux des monnaies.

A cette époque, où l'idiome moderne n'était

pas encore bien constitué, le latin, en pleine décomposition, servait à la rédaction des actes publics; il y subissait l'influence des accents provinciaux, et plus encore, celle des nouveaux vocables de la jeune langue française. Ainsi l'orthographe du latin pervertie ne pouvait guère aider à régulariser celle du français.

C'est pourquoi l'on n'est jamais parvenu à retrouver les règles grammaticales qui l'ont régi durant cette première époque de notre littérature (le règne de Philippe-Auguste et celui de saint Louis). La conformation des mots varie suivant le lieu natal de l'auteur et le pays des copistes. Deux manuscrits contemporains n'ont jamais la même orthographe; les livres ne sont ni datés, ni signés; le lieu où ils sont écrits n'est pas énoncé; quelquefois même les caractères d'après lesquels on croit pouvoir reconnaître le dialecte d'une province, sont confondus avec ceux qui signalent un autre pays. Les mêmes mots, dans la même page, sont orthographiés de deux manières différentes; ils se raccourcissent au gré du versificateur, et s'affublent capricieusement des désinences propres à faciliter l'assonance ou la rime.

Cependant, on a fait plusieurs tentatives pour retrouver quelques vestiges de méthode : M. Raynouard a découvert sa fameuse règle

des *s* de flexion servant à marquer le sujet au singulier, et le régime au pluriel, dans les substantifs; règle dont on fit grand bruit, et que l'expérience bat en brèche fréquemment. Peu de lois sont aussi généreusement confirmées par les exceptions.

Plus récemment, l'on a exhumé deux grammaires informes de la langue d'oc, ce qui n'est guère plus concluant pour nous que si elles étaient italiennes.

D'autres préceptes ont été spécieusement évoqués par M. Orell, de Zurich, et par Gustave Fallot, dans ses *Recherches sur les formes grammaticales de la langue française au treizième siècle*. Mais ce livre posthume, construit avec des notes mal coordonnées, et plus ou moins anciennes, ne contient pas la dernière expression des idées de l'auteur, en qui les recherches accroissaient de jour en jour la timidité et l'incertitude. Quoi qu'il en soit, cette ébauche utile à consulter, contient plusieurs théorèmes d'archéologie grammaticale, si l'on peut ainsi s'exprimer. Ces diverses règles, généralement contestables, nous les avons résumées ailleurs (1); elles n'offrent rien d'assez explicite pour que nous les reproduisions ici.

(1) Études sur la langue française.

Les textes de cette époque sont on ne peut plus propres à nourrir des savants; tout peut être dit; rien ne saurait être prouvé. La polémique est aisée, quand chaque combattant est assuré de trouver une arme contre son rival.

L'ensemble de ces travaux, que nous vénérons tous également, nous fournira deux observations :

La première, c'est que les instincts grammaticaux de ces temps reculés étaient fondés sur la simplicité de l'usage, bien plus que sur les théories régulières de l'étymologie et de la logique.

La seconde, conséquence de la première, c'est que l'orthographe des mots, au quatorzième siècle, avait beaucoup plus d'analogie avec la nôtre, qu'elle n'en eut au quinzième siècle, à l'époque où l'on rendit la langue plus classique, plus savante, en s'occupant des dérivés, des lettres étymologiques et des origines.

Ainsi, le dix-huitième siècle, effaçant tous ces signes, pour abréger les mots et se rapprocher de la prononciation, s'est remis sur la trace des simplificateurs du moyen âge, gens d'instinct et d'ignorance philologique. Sous Philippe le Bel, on écrivait le plus souvent : — on fit, — la douceur, — tot après, — il fut, il étoit, — alcun

ou aucun, — eveques, — meme, — subjet, etc..., — tans, pour temps, — dous, pour doux, etc...

Ce n'est qu'à la Renaissance qu'on se prit à écrire universellement : — doulx, — temps, — subject, — mesme, — evesque, — aulcun, — estoyt, — il feust, — tost après, — la doulceur, — on feit, etc...

C'est au seizième siècle encore que l'on doit bon nombre de consonnes doubles : — guallant, apperceu, arresté, battaille, avecques ; et beaucoup de lettres soi-disant euphoniques, — Bourgongne au lieu de Borgoigne, — besongne au lieu de besogne ou de besoigne, etc... Au moyen âge, cette désinence *age*, était quelquefois *aige* ; après 1530, elle fut toujours *aige*, et quelquefois *aidge*, etc...

On multiplierait ces sortes d'exemples à l'infini. Déjà l'on a supprimé quantité de ces lettres caractéristiques ; aussi la langue d'oïl est-elle plus facile à lire que le français de Marot, de Ronsard et de Rabelais. Elle n'offre guère d'autres obstacles que les abréviations et les mots décapités, plus, quelques termes oubliés maintenant, mais intelligibles en général, pour qui connaît un de nos patois.

L'orthographe se maintint longtemps écourtée, à la faveur de l'ignorance, générale en ces temps de guerre. Le quatorzième siècle orthographiait

nettement et écrivait mal. Deux auteurs font exception, Philippe de Maizières et J. Froissard. Le premier, dans *le Songe d'un vieil Pélerin*, a légué un monument littéraire unique dans son genre. C'est un ouvrage d'imagination, de caprice, et tout à la fois de politique et de morale; il contient les *Mémoires intimes*, comme on dirait de nos jours, d'un grand personnage, de l'un des conseillers de Charles V, d'un diplomate qui parcourut, en qualité d'ambassadeur, les cours de l'Europe.

Philippe de Maizières écrivait mieux que Froissard; il était *meilleur artiste*, plus coloré, plus vrai; il avait vécu davantage. Son ouvrage, dont le but est l'éducation du prince Charles (Charles VI), a été longtemps estimé. Charles le Sage consultait fréquemment l'auteur sur les affaires difficiles du gouvernement, et le cardinal du Perron allait lire cet ouvrage, chaque année, chez les Célestins de Paris. Le style et l'orthographe de ce livre ont une allure presque moderne; on y trouve des tirades de sept à huit lignes que l'on croirait écrites au dix-neuvième siècle. *Le Songe d'un vieil Pélerin* est assurément le plus curieux monument de la littérature du quatorzième siècle. La forme en est aussi originale que le fond en est curieux.

Par malheur, c'est un livre inédit. Après l'avoir

lu sur un des trois manuscrits qui nous l'ont transmis, et dont le meilleur est à l'Arsenal, j'en sollicitai vivement la publication auprès d'un comité chargé officiellement de l'édition des documents historiques intéressants. Ce comité, qui a déjà mis au jour une centaine d'in-folio que personne n'a lus, nomma une commission d'examen. Cette commission composée de deux membres illettrés, qui n'ont, ni l'un ni l'autre, ouvert Philippe de Maizières qu'ils ne sauraient déchiffrer, cette commission me fit savoir, à moi qui l'avais lu, que *le Songe d'un vieil Pélerin* est dénué d'intérêt, et que d'ailleurs il est *trop peu connu* pour qu'on le publie.

Pour acquérir une juste idée de l'orthographe à la fin du quatorzième siècle, il serait utile cependant de feuilleter Philippe de Maizières; je ne puis indiquer aucun monument lexicographique digne d'être offert au lieu de celui-là. Froissard est également fort intéressant; mais je crois ses copistes postérieurs à ceux du livre de Philippe.

Vers le milieu du quinzième siècle, il semblait que la langue d'oïl fût sur le point de se former, et d'arriver en peu de temps au point où notre idiome en est aujourd'hui. Christine de Pisan, Alain Chartier, Enguerrand de Monstrelet, continuaient les traditions d'une même école, qui depuis Villehardouin, Rigord et Joinville, s'était

épurée et perfectionnée d'âge en âge. Ces auteurs sont éminemment français par le tour de l'esprit, par la confection de la phrase et par le style. Philippe de Comines est la dernière, et la plus haute expression de cette littérature ancienne, si facile à rattacher, pour la forme matérielle, à l'époque présente.

Cependant, l'Université commençait à diriger les esprits vers l'antiquité. On canonisait Aristote; nous portions la guerre dans la patrie de Cicéron, de Virgile; une révolution littéraire en faveur de la science et des anciens se préparait sourdement; le temps arrivait où Antoine de Palerme devait troquer sa maison contre un Tite-Live. L'imprimerie, tout à coup, multiplia les classiques, et la langue française fut bouleversée du fond à la forme, de l'ensemble au détail, du style au glossaire, du mot à l'orthographe.

Ces secousses se font pressentir dans Villon; du vieux temps encore, mais plus travaillé déjà, plus recherché dans les mots, plus érudit dans le choix des étymologies que ses devanciers.

De l'étude des anciens naquit l'esprit de critique, d'investigation, d'examen, qui favorisa Luther, multiplia les hérétiques, et fit germer à la suite des idées de réforme, les idées d'indépendance. La réaction frappait l'autel; plus

tard elle s'attaqua au trône. L'esprit commençait sa course après la raison. Alors, ce fut Érasme, hier, c'était Voltaire.

C'est durant cette seconde période de la poésie française que l'on travailla de parti-pris à réformer la langue, à *l'enrichir*, à en régulariser, à en perfectionner l'orthographe. A dater de ce moment, les progrès de l'œuvre peuvent être suivis et appréciés.

Les deux premières grammaires françaises parurent à peu près en même temps :

L'une, celle de Palsgrave, fut publiée en anglais, à Londres, sous ce titre français :

« L'Esclaircissement de la langue françoyse, « composé par maistre Jehan Palsgrave, Angloys « de nation, natif de Londres, et gradué de « Paris. 1530. (Petit in-fol. goth.) »

L'autre, due à Jacques Dubois (Sylvius), est écrite en latin, ce qui semble extraordinaire. Ces auteurs n'estimaient guère l'idiome pour les progrès duquel ils avaient pris la plume.

« *Jac. Sylvii, in linguam gallicam, isagoge, unà* « *cum ejusdem grammaticâ latino-gallicâ.* (*Pari-* « *siis, Rob. Steph.*, VII *Id. januarii.* 1531, in-4°.)»

Ces deux ouvrages sont loin d'être sans mérite, et le premier surtout. En le composant, Palsgrave avait pris pour modèle la grammaire de Théodore Gaza, tandis que Sylvius avait assi-

milé ses règles à celles de la langue latine, bien moins conforme à la nôtre que la grecque, ainsi que le démontra plus tard Henri Estienne.

De cette différence, il résulte que Sylvius ne fait pas mention de l'article, dont traite séparément son rival. Le livre de ce dernier est divisé en trois parties : la première concerne la prononciation ; la seconde a pour objet les neuf parties du discours. La syntaxe et un vocabulaire assez restreint constituent la troisième partie.

Sur le sujet de la prononciation, Palsgrave qui paraît fort au courant des belles manières, critique les habitudes et les modes vicieuses des Parisiens, ce qui rend son travail fort précieux. Je me souviens qu'il leur reproche de remplacer les *r* par des *z*, de se qualifier eux-mêmes de *Pazisiens*, et de nommer la mère du Sauveur : — sainte Mazie, mèze de Dieu. Cette manie nous a légué quelques mots mutilés, et entre autres le mot *chaise;* auparavant, on disait *chaere.*

On peut attribuer encore à Palsgrave l'invention de l'accent aigu, dont on fait généralement honneur à Sylvius; c'est Palsgrave qui en usa le premier; son rival le proposa à son tour, mais sans faire mention du grammairien de Londres.

Peu de temps après, Florimond, dans sa « *Briève Doctrine pour duement escripre selon la* « *propriété du languaige francoys,* (1533,)» s'avisa

de l'apostrophe, dont l'emploi fut réglé par Estienne Dolet, en 1541.

Alors surgit Meigret, le père de tous les novateurs lexicographes. En 1542, il publia à Paris, un livre ainsi intitulé : « *Traité touchant* « *le commun usage de l'escriture françoise, au* « *quel est débattu des faultes et abus en la vraye* « *et ancienne puissance des lettres.* »

C'est là qu'il est pour la première fois question d'établir une orthographe conforme à la prononciation. A dater de ce moment, et jusqu'à Vaugelas, presque toutes les querelles grammaticales roulèrent sur la partie orthographique. Il est évident, comme l'indique le titre du livre, que Meigret provoquait une réaction en faveur de l'ancienne manière d'écrire, contre les latinistes et les hellénistes, qui en ramenant les mots aux racines étymologiques, s'efforçaient de rendre la langue française exacte, littéraire, et de la rattacher aux traditions de l'art et de la poésie antiques. Meigret ne parle pas d'innover ; il rappelle ses contemporains au temps *de la vraye* ET ANCIENNE *puissance des lettres.* Mais le plus noble but des écrivains de la Renaissance, but que Meigret n'entrevit pas, c'était d'introduire l'unité dans la langue, d'anéantir les dialectes provinciaux, de généraliser la forme ;

résultat qu'ils ont atteint, et qui a constitué la langue française.

Le livre de Louis Meigret eut du retentissement. Guillaume des Autels lui opposa, en 1548, une réponse, et Meigret publia les *Défenses touchant son orthographie françoeze*, (1550). Des Autels riposta en 1551 et, par forme de réplique, Meigret furieux lui jeta à la tête un factum dont l'orthographe est déjà modifiée : « Réponse « à la *dé*zespérée *réplique* de Glaomalis de Vezelet, « transformé en *Gyllaome* des *Aotels*. »

L'année précédente, Meigret avait mis au jour la première grammaire française qui ait été rédigée en notre langue. Hélas, en voici le titre : « *Le Trecté de la grammere françoeze, fet par* « *Loys Megret.* » (Paris, Chrestien Wechel, 1550.)

Ces idées séduisirent Jacques Peletier du Mans, qui s'empressa de publier une apologie de Meigret, à la suite de ses *Dialogues sur l'ortografe e prononciacion françoeze*. Ce livre signala soudain le vice de la méthode de Meigret. L'orthographe des deux grammairiens était aussi dissemblable que leur prononciation ; or, l'un était Manceau, l'autre Lyonnais.

« Si le bon sens du seizième siècle, dit un philologue éminent, n'avoit pas résisté à ces ridicules tentatives, nous aurions aujourd'hui en français autant de sytèmes d'écriture que nous avons

de prononciations diverses, c'est-à-dire, une par province, par ville, par village, par homme peut-être; car il n'y auroit rien d'exagéré à dire qu'il n'existe pas en France, deux hommes, si bien élevés qu'ils soyent, qui prononcent tous les mots d'une manière absolument identique. »

Cette première épreuve du nouveau système causa grande hilarité, et Meigret contrarié vivement, désavoua Jacques le Manceau, malgré la bonne volonté dont il avait fait preuve. Il n'en resta pas moins prouvé aux bons esprits que l'orthographe conforme à la prononciation serait aussi variée, aussi capricieuse que les accents provinciaux; ce qui n'a pas empêché depuis, certains encyclopédistes de donner dans cette méthode barbare.

La grammaire de Meigret était distribuée comme le sont les nôtres; mais ses théories, fondées sur l'exacte peinture de la prononciation, sont étranges. Il ne se bornait pas à cette innovation; il marquait d'un accent aigu les voyelles longues, et retranchait les consonnes destinées à marquer la quantité des syllabes. Pour désigner le son grave de l'*e* (*è*, *mère*), il plaçait une cédille sous cette lettre. Il usa, le premier, de cette cédille, pour distinguer le *c* sifflant du *c* dur, *rançon*, *boucon*.

Il raconte lui-même, qu'il a le premier allongé

la queue de l'*i*, quand il est consonne, afin que ce signe cessât d'être confondu avec *i* voyelle. On pourrait donc lui faire honneur de l'invention du *j*, plutôt qu'à Ramus, qui ne publia des travaux analogues qu'en 1562. Meigret indiqua même, s'il faut l'en croire, l'emploi de l'*u* pointu ou *v*, pour éviter la confusion entre la voyelle et la consonne; distinction qu'on attribue encore à Ramus.

Presque tous les philologues, croyant Ramus et Meigret sur parole, leur attribuent le *j* et le *v*. Les plus forts sont ceux qui constatent l'antériorité de Meigret. Cette crédulité est une forte preuve de l'ignorance des critiques à l'égard des textes du moyen âge; car ces inventions remontent à un temps fort reculé. J'ai trouvé le *u* et le *v* employés indifféremment dans la *Vie de saint Aymons*, manuscrit du douzième siècle (1) conservé à la Bibliothèque royale. Le *v* y remplace souvent le *u*, mais le contraire n'a pas lieu. Le fameux texte manuscrit des *Sermons de saint Bernard* (2) est dans les mêmes conditions, et date de la même époque : le *j* s'y rencontre quelquefois.

Le roman inédit du *Chevalier du Cygne* (3)

(1) Fonds N. D. *E* $\frac{5}{1}$ petit in-fol.
(2) Feuillans, 9. Pet. in-fol.
(3) Supplém. franc. $\frac{540}{8}$ in-fol.

qui date de 1250 ou à peu près, montre le *j* et le *v* très-souvent distingués par leur forme de l'*u* et de l'*i* voyelle.

« Jo*u* *vous* wel commencer vne bone chançon. »
« Li Rois *jut* à sa fame, par bone entencion. »
« ..... bien faite et *a*venante. »

— Observez qu'au seizième siècle on aurait écrit : *faicte* et *advenante;* tandis qu'alors on orthographiait ces mots comme on le fait aujourd'hui.

« ..... un chevalier *v*aillant... »
« Le chr le Cisne qui Dex par ama tant,
« Kil f*u* à son service maint *i*or à son *viu*ant... »

— Pareille remarque sur *fu* (fut); Montaigne mettait *feust.* — sur *maint*, et non *mainct.*

*Jour,* est écrit par un *i* (*ior*); mais, qui dit qu'alors on ne prononçait pas *ior*, ou *iour*, et non *jour?*

Dans le manuscrit de la *Généalogie des Rois de France* (1), dans celui des Grandes chroniques de Froissard (2), tous deux du quinzième siècle, l'emploi du *j* et du *v* a lieu presque toujours, conformément à nos usages.

« .... le d*u*c d'An*jou*..... »
« .... Près de l*ui* f*ut* occis dunc *j*et de pierre

(1) F. Colbert. $\frac{9653}{5.5.}$ in-fol.
(2) — 8320. G. in-fol. avec miniatures.

« *u*ng esc*u*er..... lors j*u*ra le prince que *j*amais ne « se partiroit de là *j*usq*u*es à tant q*u*'il a*u*roit le « chasteau.... » (Froissard).

« .... Mess^e^ Bo*u*chicault et l'ermite de Chau- « mont, *v*indrent j*u*sques aux barrières. Q*u*ant « Mess^e^ *J*ehan les *v*ist, il les sal*u*a... » (Id.).

Ici, l'emploi du *j* et du *v* est caractéristique. Ramus et Meigret, sous ce rapport, n'ont rien inventé.

Ces exemples nous donnent lieu de constater la tendance des Français du moyen âge, à abréger, à resserrer les mots. Cette économie semblait judicieuse à des hommes ignorants : —*bone*, *wel* (volo), *jut* (jacuit), — *fame* (femina), — *Dex* (Deus), — *ama* (amavit), — *kil* (quàm ille), — *fu* (fuit), — *ior* (giorn), — *jet* (jactus), etc....

C'est ce qui faisait dire à Voltaire : « *c'est le* « *propre des barbares d'abréger tous les mots.* »

Il écrivait cela, et avec cette inconséquence qui le signale, il cherchait des arguments en faveur des mutilateurs de nos vocables; il approuvait qu'on écrivît *tems*, au lieu de *temps*, *clé*, au lieu de *clef*, *enfans*, au lieu d'*enfants*, sans égard pour l'étymologie latine, — *infantes*, *clavis*, *tempus*, sans craindre de faire acte de barbarie et d'être condamné par lui-même. « L'écriture est la peinture de la voix (s'écriait-il);

« plus elle est ressemblante, meilleure elle « est. »

(Dictionn. philos. — *Orthographe.*)

Pensée aussi absurde dans le fond qu'incorrecte et obscure dans la forme : en cherchant à *peindre* la parole prononcée, l'on aurait autant de formes orthographiques en France, que la France compte de départements; en scindant les lettres étymologiques, en abrégeant les vocables, on arriverait à perdre la trace de leur origine, et par suite, à en méconnaître la valeur réelle et primitive. Les vocables une fois détournés de leur sens propre, la langue se corromprait avec facilité. Hypothèse, hélas! à demi réalisée, depuis que l'on soumet les mots au régime des économistes.

Meigret dont il nous reste à parler encore, avait essayé d'autres innovations. Il se proposait d'abolir les *ll* mouillés, et le *gn* quand il se prononce comme dans *hargneux*. Il exécuta même ce second dessein, et remplaça le *g* de ces sortes de mots, par un trait sur le *n*, à la mode espagnole. C'est, je crois, dans sa traduction de *l'Incrédule*, de Lucien, imprimée « *avec une écrit-* « *ture qadrant à la prolacion francoeze, et les* « *rézons* » qu'il étala ces nouveautés.

Comme on le devine d'après ce mot *qadrant*, il soutenait que *q* ne doit être suivi de *u* que

quand la voyelle s'articule, comme au mot *équestre*. La conjonction *que* devenait *qe*.

Suivant lui, *t* n'équivaut jamais à *s*, et reste dur devant *i*, comme devant *a* ou *é*. Il écrivait *acsion*, et non *action*.

Plus tard, il supprima les consonnes doubles, ainsi que le *n* aux troisièmes personnes du pluriel des verbes, lorsque ce *n* n'est pas sonnant.

Quand Dolet eut réglé l'usage des apostrophes, Meigret charmé de cette idée, l'étendit à tous les mots terminés par des *e* muets; il supprima ces *e*, et les remplaça par des apostrophes. J'*écout'*, il *jou'*.

La méthode n'était pas neuve. Les vieux poëtes provençaux avaient appris à nos romanciers, aux fabulistes de la langue d'oïl, à se passer de ces *e* muets.

« ..... mon amis
« Dolce que ge *aim*..... »
.....
« Paoure quant ie *claim*... »

— Pour *j'aime*, *je clame*. Mais les troubadours n'usaient pas de l'accent ou apostrophe.

Sur la fin, Meigret admettait vingt-huit lettres.

Malgré ces systèmes bizarres, l'ouvrage de Meigret n'est pas d'un homme vulgaire. Doué du sentiment de l'harmonie, il écrivait agréablement, et la forme qu'il a donnée à son ouvrage

a été adoptée par ses successeurs. Personne, depuis trois siècles, n'a proposé une réforme dont il n'ait eu l'idée. Ses sentiments concernant la syntaxe, sont judicieux, et c'est à l'aide de son ouvrage et de celui de Sylvius, que Robert Estienne composa sa Grammaire.

Pierre de la Ramée, dit *Ramus*, se traîna sur les théories de Meigret, et s'en attribua l'honneur, si honneur il y eut.

C'est en 1562 seulement qu'il fit paraître un volume in-8° magnifiquement imprimé, et portant le titre de *Gramère fransoëze*.

Dans ce traité, Ramus proposa de nouveaux caractères, destinés à représenter les sons simples composés de deux voyelles, et improprement nommés aujourd'hui *diphthongues*. Tels sont *eu*, *ou*. Il soutint, en outre, que *e*, *é* et *è* sont trois voyelles différentes qui doivent avoir trois formes distinctes. Cela portait à dix le nombre des voyelles. Il n'admettait pas que le son *au* pût être traduit autrement que par un *o*.

La Grammaire de Ramus eut un certain succès; les novateurs qui suivirent aimèrent mieux relever du grand Ramus que de l'honnête Meigret. En outre, chez Ramus, la discussion est plus forte, plus élevée. Son ouvrage fut traduit *en latin* par Pantal, en 1583; entreprise assez

saugrenue, puisque le piquant du livre consiste en partie dans une orthographe calquée sur la prononciation; orthographe, au surplus, dont Regnier-Desmarets s'est exagéré la bizarrerie.

Signalons en passant, parmi ces réformateurs, Taillemont, *Lyonoes*, auteur de « *la Tricarite, plus quelques chants an faueur de pluzieurs damoézeles.* » (Lyon, 1556) et surtout, le docteur Laurent Joubert. Ce médecin publia, en 1579, à Paris, chez Nicolas Chesneau, un livre intitulé :

« Traité du ris, contenant son *essance*, ses « causes et *merveilheux effais*, curieusem*ant re-* « *cerchés*, ... etc.... Plus, — un Dialogue sur « la cacographie françoise, avec des annotations « sur l'orthographie de M. Joubert. »

Ces annotations sont dues à Christophe de Beauchâtel, neveu de l'auteur. « Je connois (dit- « il) le système de Joubert, parce que *dez lon* « *tams* j'écris sous luy et ay transcrit beaucoup « de *evures* FRANSAISES. »

Ce dernier mot nous présente le plus ancien exemple de l'orthographe *de Voltaire*. Constatons le fait en passant, et sans nous y arrêter. Nous retrouverons plus d'une fois encore la substitution de *ai* à *oi*, avant d'arriver à l'illustre imitateur de ces néographes maniaques.

Le poëte Baïf s'associa à ces réformations, comme on peut le voir en lisant les « Etrennes

« de *poezie fransoeze an* vers mezurés, au *Roe*, « à la Reine-mère, etc... par *Jan* Antoine de Baif « *segretaere* de la *çanbre* du *Roe*. (Paris, 1574.) »

Non-seulement Baïf prétendait à régénérer l'orthographe, mais il se proposait de soumettre la poésie française aux règles de la prosodie latine. Ces projets ridicules germèrent toujours dans de pauvres cervelles. Baïf, Taillemont, Peletier, Joubert, sont de trop grands écrivains, pour que la langue de Rabelais, de Marot, d'Estienne et de Desportes leur suffise.

Ainsi, tandis que ces derniers s'efforçaient, au seizième siècle, avec Amyot, Saint-Gelais, Belleau, Ronsard, Brantôme et Montaigne, d'assigner aux mots leur juste valeur par l'orthographe, de rendre la langue homogène, poétique et précise, les grammairiens travaillaient à saper l'édifice; ce qui prouve que les grammairiens véritables sont les grands auteurs et les hommes de génie.

Cependant la science avait entraîné ses adeptes à quelques abus. L'amour des lettres étymologiques, la recherche des origines, avaient été portés jusqu'à la manie: on appliqua, par analogie, des lettres complémentaires à des mots qui n'en comportaient pas; l'*s* fut celle dont on abusa le plus. *Fuit*, il fut, n'autorisait pas le mot *feust; de — facere,* ne justifie pas *desfaire*,

comme il justifierait *desplaire*, dérivé de *displacere*.

*Esmotion*, *veoir*, *plaintifve*, *Colongne*, *Pollongne*, *guallant*, *parolle*, *entraisner*, *mesme*, *ieau*, *ainsin*, *entre-baaillé*, *avecques*, provoquent des réflexions analogues.

Il eût été mieux, en ces vocables, de se restreindre à l'expression graphique des sons; aussi ces irrégularités, fort nombreuses, eurent-elles un inconvénient grave. Chaque auteur du seizième siècle en usa suivant son goût ou son oreille, et il n'est pas deux écrivains de cette époque que l'on puisse classer suivant les principes d'une orthographe identique.

Le mal s'atténua; les années, plus encore que les hommes, épluchèrent la langue; ces corps étrangers se raréfièrent peu à peu, comme on voit les herbes folles se faner et tomber une à une au pied d'un arbre, à mesure que ses racines se développent et que ses rameaux grandissent. De Rabelais à Malherbe exclusivement, l'orthographe française, émondée et bien nourrie des radicaux et des signes étymologiques, atteignit l'heure fugitive de sa plus haute perfection.

Le monument le plus précieux, le plus excellent sous ce rapport, celui qui marque l'apogée; c'est *le Moyen de parvenir*. Mais il faut l'étudier dans les plus vieilles éditions. Les deux *Dialo-*

*gues* d'Estienne, et son Traité *de la Précellence*, sont également recommandables par une grande pureté lexicographique.

Desportes, Charron, Racan, Rotrou, Descartes, Balzac, Pascal, se rattachent de plus ou moins loin à cette école orthographique, à laquelle Port-Royal porta les plus sensibles coups, en remuant les cendres de Ramus.

Presque aussitôt se dressèrent Lesclache, Lartigaut, Dangeau et Bérain.

Le premier publia, en 1668, « *Les véritables* « *règles de l'ortografe francèze, ou, l'art d'apran-* « *dre à écrire corectemant.* »

Il fut réfuté avec succès par Mauconduit.

Le second, en 1669 : « *Les progrès de la véri-* « *table ortografe, ou, l'ortografe francèze fondée* « *sur les principes.* »

Le troisième, digne et burlesque successeur des inventeurs du *langage courtisanesque* et des *Mégrétistes*, est connu par son interminable plaidoyer à l'Académie française, en faveur de ses « *Essais de granmaire, qui contiènent une lètre* « *sur l'ortografe, avec un suplémant à la lètre* « *sur l'ortografe.* »

Dangeau eut Duclos pour admirateur et pour élève.

Quant à Nicolas Bérain, de Rouen, il proposa, en 1675, dans ses *Remarques*, de remplacer

par *ai* les voyelles *o i*, dans les imparfaits des verbes. C'est lui qui inventa l'*orthographe de Voltaire*, après Laurent Joubert.

Au surplus, Voltaire n'eut pas même la gloire de faire une aussi sublime découverte après l'empirique Joubert et le hobereau Bérain; il fut encore primé par un obscur écrivassier nommé René Milleran, qui fit paraître, en l'année même où Voltaire naquit, un Traité grammatical profondément ridicule, et dont il a paru, à la vente de Charles Nodier, un charmant exemplaire enrichi d'une note fort piquante par le plus spirituel et le plus regrettable des bibliomanes. Voici le titre du chef-d'œuvre de Milleran, ce précurseur de Voltaire :

« Les deu*x* gramaire*s* fransaize*s*, l'ordinaire « d'aprezant et la plus nouvelle qu'on puise faire « sans altere*r* ni change*r* le*s* mot*s*, par le moyen « d'une nouvelle ortografe si juste et si facile « qu'on peut aprandre la boté et la pureté de la « prononciation en moins de tan*s* qu'il ne fôt « pour lire cet ouvrage, par la diférance de*s* « karactère*s* qui sont osi bien dan*s* le cor*s* de*s* « regle*s* que dan*s* leur*s* exanple*s*, ce qui es*t* « d'otant plu*s* particulie*r* qu'elle*s* sont trèz faci- « le*s* et incontestable*s*, la prononciation étan*t* « la partie la plus esancielle de toute*s* le*s* lan- « gues. » (Marseille, Brebion, 1694. — in-12.)

On daigna s'occuper de toutes ces impertinences, et à dater de cette heure fatale, la décomposition se propagea rapidement. Mais ce ne furent ni les grammairiens, ni les poëtes, qui eurent la plus grande part dans ces révolutions, non plus que dans celles du siècle de Ronsard: une influence tout à fait extrà-littéraire qui, deux fois de suite, se reproduisit, bouleversa la langue française.

Les Précieuses succèdent si naturellement aux courtisans de Charles IX, que l'on a voulu les accoupler ici, afin de résumer en un même lieu les faits et gestes de la mode, à la suite, des travaux de la science.

Aucun philosophe, aucune école poétique ne produisirent d'aussi grands, d'aussi durables effets que ces courtisans bafoués jadis, et que ces pédantes si bien qualifiées par Molière. Ainsi, la littérature eut peu de part au mal, jusqu'à l'époque où la puissance de l'Académie française le consacra.

C'est au règne des Médicis en France que l'on peut faire remonter la cause et l'époque des premiers éléments de désorganisation. Dès ce moment, la lutte commença entre la ville et la cour qui, sous François I^er^, parlait un français... si bien français.

Les guerres d'Italie apprirent aux gentilshommes à baragouiner l'idiome ultramontain, et l'engouement des modes italiennes donna lieu à un jargon *italianizé*. Afin de montrer qu'on avait fait la guerre dans la patrie de Dante et de l'Arioste, on affectait des locutions étrangères, et jusqu'à l'accent des Milanais ou des Romains.

Les courtisans qui avaient passé les Alpes s'affublaient de la qualification burlesque de *Romipètes;* c'était là un grand honneur. Catherine de Médicis étant devenue reine, la flatterie inspira l'idée de parler comme elle parlait, et bientôt, la moitié des mots italiens fut défigurée à l'usage des François, ou des *Francès,* puisqu'ainsi l'écrivaient-ils. Observons à ce propos, que ces projets de réformes orthographiques contiennent l'histoire fort précieuse de la prononciation à diverses époques. Ainsi le *Francès* des *Romipètes* signale le moment où l'on commença à prononcer à l'italienne, des vocables qui naguère, comme le démontrent Ramus et Meigret, avaient la désinence en *oë;* — *le roë,* — *demoezele.* Ce mauvais usage prévalut, comme le témoignent ces deux vers de Courval-Sonnet :

« Bref, que diray-je plus? Il faut dire *il allèt*,
« *Je crè*, *Francès*, *Anglès*, *il diset*, *il parlet.* »

Les entreprises des courtisans ne se bornèrent pas là : plusieurs mots déjà connus chez nous,

sous certaines acceptions, les perdirent, et reçurent le sens tout opposé de leurs homonymes d'Italie; ce qui produisit une vilaine confusion.

En 1579, Henri Estienne, qui douze ans auparavant, effrayé des allures trop latines qu'on donnait à notre langue, en la torturant par une foule d'inversions, avait publié son admirable « *Traicté de la conformité du langage françois* « *avec le grec,* » Henri Estienne se mit à combattre ces nouvelles hérésies.

Saisissant d'abord la question par le côté sérieux et vraiment national, il dédia au Roi son livre « *de la Précellence du langage françois.* »

Son but est de démontrer que notre langue, la première des langues modernes, étant destinée à régner sur les idiomes de l'Europe, n'a besoin d'aucun secours étranger. Il la compare à l'italien, et prouve rigoureusement que nous l'emportons, en richesse, en précision, et même en harmonie. Loin d'emprunter, nous devons faire des largesses. A ce propos, Estienne signale les vocables nombreux que nous ont pris nos voisins. Partout, il sait intéresser l'honneur national, et rien n'égale le savoir qu'il déploie, si ce n'est la finesse et l'esprit avec lequel il énumère ses raisons.

La même année, voulant frapper un second coup avec l'arme du ridicule, il mit au jour :

« *Deux dialogues du nouveau langage françois*
« *italianizé, et autrement desguizé, principale-*
« *ment entre les courtisans de ce temps...* »

L'auteur se met lui-même en scène, sous un pseudonyme, et prenant un gentilhomme grotesque dans son jargon, pour interlocuteur, il le bafoue à chaud et à froid, et le persifle durant plus de six cents pages, avec une malice toujours nouvelle, une raison et une érudition inépuisables. Pour que la discussion ait du nerf, Estienne a soin de créer un seigneur plus savant et plus subtil que les gentilshommes ne le sont d'ordinaire; souvent même il le fait briller, et ne l'en écrase que mieux, dès qu'il tombe dans le langage *courtisanesque*.

A la faveur du dialogue familier, l'auteur secoue en passant toutes les idées, tous les souvenirs qu'il rencontre; aussi trouve-t-on là bon nombre d'étymologies rares, tant grecques que latines, qu'italiennes ou espagnoles. Il n'existe assurément aucun livre plus curieux, plus attrayant, plus utile pour ceux qui étudient les origines et le génie primitif de notre idiome. Ces trois ouvrages d'Estienne sont à peu près les seuls livres classiques sur la langue française, dont un philologue puisse tirer beaucoup de fruit. Par malheur, l'Académie ne les connaît guère, et l'Université ne les donne point à lire. Ils sont de-

venus si rares, que la réimpression serait un véritable bienfait. Mais il ne faudrait pas qu'elle fût faite, avec l'orthographe que l'on impose aux livres de collége : ineptes mutilations !

Si nous ne possédions que ces réimpressions rajeunies des auteurs, ces présentes études historiques sur l'orthographe seraient absolument impossibles; le lecteur n'y perdrait guère, il est vrai, mais il acquerrait une triste certitude, celle que l'histoire approfondie de notre langue ne sera jamais continuée, faute de documents authentiques.

Espérons que ce comité transcendant des monuments historiques, qui emploie l'argent des contribuables à payer des livres oiseux, à des gens pour lesquels des écoliers les font à vil prix ; espérons qu'il ne traitera pas toujours Henri Estienne comme Philippe de Maizières, bien que l'un ne soit guère moins inconnu pour lui que l'autre. Néanmoins, et malgré toute ma sympathie pour cette utile institution, je compte moins sur le monumental comité, que sur le goût éclairé de l'un des plus dignes successeurs des Estienne, de M. Firmin Didot, qui se propose de doter la science d'une nouvelle édition de ces excellents écrits.

Sous le roi Charles IX, les livres d'Estienne armèrent la résistance contre les courtisans;

la mode blessée expira lentement; la moitié des vocables qu'elle avait produits surnagea; l'autre s'évanouit avec elle. Les innovations orthographiques furent proscrites pour la plupart. Or, elles étaient terribles : au lieu de dire *il alloit, il se montroit : — il allet, il se montret. Endret, dret, étret*, remplacèrent *endroict, droict, étroict; je feses, tu feses*, se prononçait comme *je faisois, tu faisois;* courtoisie était devenue *courtesie,* etc.

A la suite de ces changements étaient survenus des vocables fort étranges, et en nombre prodigieux; les plus grotesques n'ont vécu qu'un jour.

Ainsi, l'on ne parle plus d'expressions telles que : — spacéger (promener), — fastide (ennui), — ringratier, — strade, — inamouré, — chouse (chose), — raggion, — raggionner, — villaquerie, — bastant, — cousté, — acconche, — esbigottir (étonner), — laggiadrement, — forfant, — imprese, — cadène, — noye, — straque, — capiter, — amorevolesse, — strane, — increscer, — bragardise, — espoitriné, — crespillonné, — pasfillonné, — touffillonné, etc., etc...

Cependant, que de mots italianisés ont acquis chez nous, le droit de bourgeoisie ! — coursier, — supercherie, — poltron, — forfanterie, — fa-

quin, — signalé, — office (signifiant service), — se mettre *martel en tête*, — cavalerie. — cœur de mon cœur, — de grâce, — case, — spadassin, — brigade, — à l'improviste, — leste, — estomacher, — grandissime, — rarissime, — reine (pour roine), — aviser, — mille (pour *quantité de*), — escarpe, — contrescarpe, — misère (chose de peu de valeur), — attaquer, — cadenas, — grade, — accommoder, — s'accommoder de, — infiniment, — extrêmement, — créature (un protégé), — faveurs (rubans), — maîtresse (pour amante), — étrécir, — trinquer, — rétrograder, — manchon...., et bien d'autres expressions, n'ont pas d'autre origine.

Non contents de fabriquer des mots, les courtisans apportèrent des phrases maniérées, des métaphores outrées, des images boursouflées, des *concetti;* alors on disait des *concets*. Il suffit d'en citer deux ou trois, tels que : — cœur de mon cœur, — vivre à discrétion, — être l'esclave des esclaves de votre seigneurie, — faire ses couches, — entrer en vos faveurs, — avoir un petit coin au cabinet de vos bonnes grâces, — être emporté *en poste* par le *vent* de l'ambition, — fantasier en son lit, — mouvoir la roue de sa mémoire, — pénétrer au paradis de ses désirs, — de fraîche date, — sentir la musique, — être rompu aux affaires, — je suis votre tout

affectionné, — employer le vert et le sec, etc.... Il suffit, disais-je, d'en citer quelques-uns, pour faire apercevoir la filiation qui lie les Précieuses aux gentilshommes *courtisanopolitois*. Des expressions telles que : — avoir l'abord peu cherchant, — une passion bien tournée, — le complice innocent du mensonge (le bonnet de nuit), — tracer des chiffres d'amour (danser), — le miroir céleste (l'eau), — se fonder en compliments, — l'aliment d'amour, etc..., font naturellement suite aux propos qui précèdent.

Mais ce n'est pas ici le lieu de débattre la valeur littéraire de cette coterie célèbre des Précieuses; nous devons nous borner à constater leur influence énorme sur l'orthographe, à raconter ce qu'elles firent, et comment les choses se sont passées. L'aventure est narrée par Saumaise. Les conséquences de l'incident qu'il rapporte ont été si extraordinaires; l'incident lui-même est si peu connu, que nous le reproduirons en entier.

« L'on ne sauroit parler de l'ortographe des « prétieuses, sans rapporter son origine, et dire « de quelle manière elles l'inventèrent, qui ce « fut, et ce qui les poussa à le faire. C'estoit au « commencement que les prétieuses (par le « droit que la nouveauté a sur les Grecs), (les « François), fesoient l'entretien de tous ceux

« d'Athènes (de Paris), que l'on ne parloit que « de la beauté de leur langage, que chacun en « disoit son sentiment, et qu'il faloit nécessai- « rement en dire du bien ou en dire du mal, ou « ne point parler du tout ; puisque l'on ne s'en- « tretenoit plus d'autre chose dans toutes les « compagnies. L'éclat qu'elles faisoient en tous « lieux les encourageoit toutes aux plus har- « dies entreprises, et celles dont je vais parler, « voyant que chacune d'elles inventoit de jour en « jour des mots nouveaux, et des phrases extra- « ordinaires, voulurent aussi faire quelque chose « de digne de les mettre en estime parmy leurs « semblables ; et enfin, s'estants trouvées ensem- « ble avec Claristène, elles se mirent à dire qu'il « faloit une nouvelle ortographie, *afin que les « femmes peussent écrire aussi asseurément et « aussi correctement que les hommes.* Roxalie, « qui fut celle qui trouva cette invention, avoit « à peine achevé de la proposer, que Silénie « s'écria que la chose étoit fesable. Didamie « adiouta que cela estoit mesme facile, et que « pour peu que Claristène leur voulût aider elles « en viendroient bientost à bout. Il estoit trop « civil pour ne pas répondre à leur prière en « galand homme : ainsi la question ne fut plus « que de voir comment on se prendroit à l'exé- « cution d'une si belle entreprise. Roxalie dit

« qu'il faloit *faire en sorte que l'on pût écrire de* « *mesme qu'on parloit*, et pour exécuter ce des- « sein, Didamie prit un livre, Claristène prit « une plume, et Roxalie et Silénie se préparèrent « à décider ce qu'il faloit adiouster ou diminuer « dans les mots, pour en rendre l'usage plus « facile *et l'ortographe plus commode*. Toutes ces « choses faites, voici à peu près ce qui fut décidé « entre ces quatre personnes :

« Que l'on diminueroit tous les mots, et que « l'on en osteroit toutes les lettres superflues. « Ie vous donne icy une partie de ceux qu'elles « corrigèrent, et vous mettant celuy qui se dit « et s'écrit communément dessus celuy qu'elles « ont corrigé, il vous sera aisé d'en voir la dif- « férence et d'en connoistre leur ortographe.

| | | |
|---|---|---|
| Teste | Raisonne | Extraordinaire |
| *Téte.* | *Résonne.* | *Extr'ordinaire.* |
| Prosne | Supresme | Efficace |
| *Prône.* | *Suprême.* | *Eficace.* |
| Autheur | Meschant | Respondre |
| *Auteur.* | *Méchant.* | *Répondre.* |
| Hostel | Troisiesme | Extresme |
| *Hôtel.* | *Troisième.* | *Extrême.* |
| Deffunct | Esloigner | S'eslève |
| *Défunct.* | *Éloigner.* | *S'élève.* |
| Patenostre | Seureté | Solemnité |
| *Patenôtre.* | *Seurté.* | *Solennité.* |

| | | |
|---|---|---|
| Dis-je | Resiouissances | Estale |
| *Di-je.* | *Reiouissances.* | *Étale.* |
| Pressentiment | Escloses | Establir |
| *Présentiment.* | *Écloses.* | *Etablir.* |
| Esclairée | S'esvertue | Eschantillon |
| *Éclairée.* | *S'évertue.* | *Échantillon.* |
| L'aisné | Plust | Nostre |
| *L'aîné.* | *Plût.* | *Nôtre.* |
| Effarez | S'esriger | Mareschal |
| *Éfarez.* | *S'ériger.* | *Maréchal.* |
| Taist | Coustoit | Aussi-tost |
| *Tait.* | *Coûtoit.* | *Aussitôt.* |
| Diadesme | Mesler | Tesmoigner |
| *Diadême.* | *Méler.* | *Témoigner.* |
| Estoit | Chaisne | Esclaircissement. |
| *Étoit.* | *Chaîne.* | *Éclaircissement.* |
| Masles | Mesconnoissante | Treize |
| *Mâles.* | *Méconnoissante.* | *Tréze.* |
| Adiouste | Paroistre | Esvaporez |
| *Adioute.* | *Parêtre.* | *Évaporez.* |
| Lasches | Eslargir | Sixiesme |
| *Lâches.* | *Élargir.* | *Sixième.* |
| Esblouis | Flustes. | Desbauchez |
| *Éblouis.* | *Flûtes.* | *Débauchez.* |
| Veu | Tousiours | Accommode |
| *Vu.* | *Toûjours.* | *Acomode.* |
| Chrestien | Goust. | Grands |
| *Chrétien.* | *Goût.* | *Grans.* |
| Paroist | D'esclat | Defferat |
| *Paret.* | *D'éclat.* | *Déferat.* |

| | | |
|---|---|---|
| Empesche | Escrits | Thrésors |
| *Empêche.* | *Écrits.* | *Trésors.* |
| Aage | Desia | Entousiasme |
| *Age.* | *Dé-ia.* | *Entousiame.* |
| Plaist | E strang e | Huictiesme. |
| *Plait.* | *Étrange.* | *Huictième.* |
| Crespules | Espanouir | Escuelle |
| *Crépules.* | *Épanouir.* | *Écuelle.* |
| Jeusner | Tantost | Despit |
| *Jûner.* | *Tantôt.* | *Dépit.* |
| Blesmir | Unziesme | Catéchisme |
| *Blêmir.* | *Unzième.* | *Catéchîme.* |
| Effroy | Menast | Descouvre |
| *Efroy.* | *Menât.* | *Découvre.* |
| Espoux | Chasteau | Folastre |
| *Époux.* | *Château.* | *Folâtre.* |
| Vostre | Laschement | Roideur |
| *Vôtre.* | *Lâchement.* | *Rédeur.* |
| Mesme | Reconnoistre | Nopces |
| *Même.* | *Reconnètre.* | *Noces.* |
| Apostre | Maistre | Faicts |
| *Apôtre* | *Maître.* | *Faits.* |
| Estre | Advis | L'esté |
| *Être.* | *Avis.* | *L'été.* |
| Fleschir | Tasche | Dosme |
| *Fléchir.* | *Tâche.* | *Dôme.* |
| Mettre | Caresme | Opiniastreté |
| *Métre.* | *Caréme.* | *Opiniâtreté.* |
| Qualité | Gastoit | Fantosmes |
| *Calité.* | *Gâtait.* | *Fantômes.* |

| | | |
|---|---|---|
| Froideur | Vouste | Avecques |
| *Frédeur.* | *Voûte.* | *Avéque.* |
| Vieux | Bastit | Indomptable |
| *Vieu.* | *Bâtit.* | *Indontable.* |
| Naistre | Quester | Attend |
| *Naître.* | *Quêter.* | *Atten.* |
| Brusle | Desplust | Sçait |
| *Brûle.* | *Déplût.* | *Sait.* |
| Doutast | Brusle | Pied |
| *Doutât.* | *Brûle.* | *Pié.* |
| Connoist | Coustume | Triomphans |
| *Conait.* | *Coûtume.* | *Trionfans.* |
| Souffert | Advocat | Reprend |
| *Soufert.* | *Avocat.* | *Repren.* |
| Effects | Aisles | Sçavoir |
| *Éfets.* | *Ailes.* | *Savoir.* |
| Vistres | Aspre | |
| *Vitres.* | *Apre.* | |

On peut remarquer la profonde stupidité, le défaut absolu de logique et de discernement qui présidèrent à cette mutilation. Quelques-uns de ces vocables sont si gauchement retaillés, que l'Académie s'est fait scrupule de les admettre. Observez, en passant, quel fut le noble motif de ces bouleversements : « Afin que les femmes « peussent écrire aussi asseurément et aussi co- « rectement que les hommes, et pour rendre « l'ortographe plus commode. » Bref, pour abais-

ser la langue à la portée des ignorants, des cuisinières et des Précieuses de bas étage.

Notez aussi que « Roxalie dit qu'il faloit faire « en sorte que l'on pût écrire de mesme qu'on « parloit. » Elle donne une main à Meigret, l'autre à Dangeau et aux encyclopédistes qui ont gouverné l'Académie. Pendant que nous voici sur ce propos, n'oublions pas que ce digne aréopage remplaça *connoist*, *gastoit*, par *conait*, *gâtait*. Ceci avait lieu, non-seulement avant Voltaire, mais plus de vingt ans avant Nicolas Berain et Milleran.

Voilà donc le grand philosophe de Ferney tributaire de trois pimbèches inconnues et d'un pédant crotté, d'un cuistre qui serait oublié, si Racine n'eût daigné le flageller d'une épigramme.

« Entre Leclerc et son ami Coras,
« Deux grands auteurs rimant de compagnie, etc.... »

Oui, ce Claristène, c'est Michel Leclerc; Leclerc, l'auteur sifflé d'une *Iphigénie* grotesque; Leclerc L'ACADÉMICIEN (dans ce temps-là, on accueillait quelques hommes sans talent); Leclerc, dont chacun avait le droit de rire, et qui d'un trait de plume pervertit à jamais l'orthographe de notre langue, avec l'aide de madame Leroy (Roxalie), de mademoiselle Saint-Maurice

(Silénie), et de mademoiselle de la Durandière (Didamie); trois péronnelles parfaitement obscures.

L'Académie française, dans la seconde édition du Dictionnaire, en 1718, s'empressa d'enregistrer d'aussi respectables arrêts. Ces mots furent les premiers qu'on mutila, et c'est en les prenant pour modèles, et en procédant par analogie, que plus tard, on déshonora les autres : mais alors, Duclos tenait la plume à l'Académie. L'historiette vaut bien qu'on la rappelle.

Ainsi, les gens qui bouleversèrent la langue, furent en tout temps de méchants auteurs et des personnages ridicules : Meigret, Peletier, Joubert, les Courtisans, Baïf, Dangeau, Milleran, les Précieuses, l'abbé de Saint-Pierre, et plus récemment, un M. Marle, dont on s'est beaucoup diverti. N'est-il pas affligeant de trouver des gens de mérite, et même des hommes de génie, entraînés par la manie de sophistiquer et de détruire, à la suite de tous ces mirmidons?

Le résultat de ces tentatives en sens divers, fut l'incertitude. Au dix-septième siècle, quelques bons esprits entreprirent de fixer enfin les principes de la langue. Vaugelas, le père Bouhours, l'un, érudit et judicieux, l'autre, écrivain délicat, publièrent leurs *Remarques;* mais ils sont

loin déjà d'avoir le sentiment du génie de notre langue, au même degré qu'Henri Estienne. Néanmoins, leurs travaux auxquels il faut joindre ceux de Ménage, sont les meilleurs guides que l'on puisse adopter. L'abbé d'Olivet, plus tard, marcha de loin sur leurs traces. Buffier donna une grammaire, que celle de Restaut écrasa. Depuis lors, toutes celles qu'on publia se traînèrent sur la méthode de ce dernier; celle de Regnier Desmarets n'est pas d'un philologue bien transcendant.

Le dix-huitième siècle produisit en ce genre des hommes qui, parfaitement ignorants des vrais principes de la vieille langue française, appuyèrent les méchantes doctrines de Duclos: ce sont celles de Dangeau, que son élève avait remises en lumière dans ses notes sur la grammaire de Port-Royal.

L'abbé de Saint-Pierre, Dumarsais, Girard, Beauzée, Jaucourt, Voltaire, Wailly, poussèrent de plus en plus aux simplifications illogiques, et la dégradation a suivi dès lors, et suit encore une marche constante. L'Académie, en 1740, déclara, dans la Préface de la troisième édition du Dictionnaire, « que les changements survenus dans la prononciation, devaient en amener d'autres dans l'orthographe. » Elle supprima le *b* et le *d* étymologiques, aux mots tels que

*obmettre, adjouter;* modification que cent années plus tôt, Vaugelas avait imprudemment demandée. Ce fut alors aussi, que l'on préluda à la barbarie avec laquelle furent traités depuis lors les dérivés du grec, par notre Académie, qui jamais ne sut établir de distinction constante entre le π et le φ, entre le ι et le υ, entre le τ et le θ, le ε et le η, le κ et le χ, etc..... Aussi nos mots gréco-français sont-ils écrits sans principes ni raison.

En 1762, sous le secrétariat de Duclos, le massacre continua; plus de dix mille mots furent estropiés.

La révolution française poursuivit le cours de ces exécutions, et multiplia le néologisme; si bien que les éditeurs de la dernière édition du Dictionnaire se glorifient d'y avoir ajouté *plusieurs milliers de mots.*

Aujourd'hui, les études grammaticales sont dans l'état le plus pitoyable; il y a scission entre les gens de lettres et les grammairiens. Ceux-ci, copiant et abrégeant leurs devanciers, ignorent, comme nous l'avons souvent reconnu, la langue dont ils prétendent enseigner les principes. Quand un homme se sent trop faible pour la poésie, pour l'histoire, pour la philosophie, pour la critique, quand il ne saurait professer ni l'éloquence, ni la rhétorique, il fait des grammaires, et abrége

maladroitement des règles qu'il n'entend pas assez bien pour les observer lui-même. Le mal doit faire encore des progrès; car l'Académie et l'Université ne comptent plus guère de linguistes. Le seul écrivain qui luttât encore contre l'ignorance philologique qui caractérise les révolutions continuelles du langage, Charles Nodier, a été rejoindre ses pères du seizième et du dix-septième siècle. Il serait temps de faire une histoire de la langue française; la postérité commence pour elle.

En traçant le dernier nom que l'on puisse rattacher aux traditions des philologues d'autrefois, je me rappelle les protestations constantes de Charles Nodier contre les innovations orthographiques attribuées à Voltaire. La principale de toutes, dont il est à propos de dire un mot en passant, concerne la plus récente modification qu'ait subie notre idiome: le changement irrégulier de la lettre *o* en *a* dans les vocables à désinence en *oi* avec la prononciation *è*, et particulièrement dans les imparfaits des verbes.

Cette altération fut accueillie, au dix-septième siècle, comme le méritaient les noms glorieux qui l'avaient prônée. Les auteurs, qui savaient le latin comprirent sans doute que cette réforme méconnaît les lois de l'étymologie, et peut

tromper sur l'origine des vocables. En effet, *oi* est chez nous, l'indice d'un *i*, et parfois d'un *o*, dans la syllabe correspondante de l'expression-mère. *Ai* indique que le mot latin dont le nôtre est dérivé contient un *a* corrélatif dans sa contexture. Ainsi fr*oi*d vient de *fr*i*gidus;* r*oi*de, vient de *r*i*gidus*. Écrivez *raide*, comme on le fait aujourd'hui, l'étymologie sera perdue, et le vocable semblera procéder de *r*AI*gidus* ou de *r*A*gidus*. *Gaulois* est la traduction régulière de *Galli; François*, de *Franci*. *Français*, comme nous écrivons, est une anomalie qui crée des exceptions, puisque, tout en traduisant par *ai* l'*i* de *Franci*, nous traduisons par *oi* cette même voyelle dans *Galli*.

Du reste, cette réforme est moins logique qu'on ne l'a supposé, quant au son même: une convention assignait à ces deux voyelles *o-i* le son *è;* une autre convention attribue cette valeur à un *a* suivi d'un *i;* mais, au fond, *oi*, *ai*, ne donnent ni le son *oa*, ni le son *è*. Ce sont deux irrégularités au lieu d'une, et la seconde, *ai*, faussant l'étymologie, brise les traditions du langage, et les souvenirs d'une ancienne prononciation consacrée par nos vieux poëtes classiques.

Les auteurs du dix-septième siècle l'avaient fort bien senti, comme le prouve l'exemple de

Racine. Dans la première édition d'*Andromaque*, ce poëte, sacrifiant l'ancienne orthographe à la rime, avait, à la scène première du troisième acte, écrit ces deux vers :

« ..... lassé de ses trompeurs attraits,
« Au lieu de l'enlever, seigneur, je la *fuirais*. »

Il se repentit de cette innovation, et la considérant comme une tache, il changea le vers à la seconde édition, et inséra celui qu'on lit aujourd'hui :

« ..... lassé de ses trompeurs attraits,
« Au lieu de l'enlever, fuyez-la pour jamais. »

L'autorité de Racine vaut bien celle de Beaumarchais, fort mauvais linguiste, et celle d'un prote, à qui nous devons, comme on va le voir, cette petite révolution lexicographique.

En dépit de l'exemple donné par Voltaire, qui chercha par tous les moyens, à vieillir, à dépopulariser les grands maîtres du dix-septième siècle, ainsi que le prouvent ses observations sur Corneille, et ses diatribes contre Pascal; en dépit, dis-je, de son exemple, l'orthographe demeurait immaculée, lorsque Beaumarchais, ayant placé des fonds à l'imprimerie de Kehl, y mit sous presse deux éditions des Œuvres de Vol-

taire; l'une in-8°, en soixante et dix volumes; l'autre, en quatre-vingt-douze volumes in-12. Elles parurent, de 1785 à 1789. Cette double publication est enrichie de notes dues à Condorcet, à Decroix et à Beaumarchais. Ce dernier mutila l'ancienne orthographe, même dans les premiers écrits de l'auteur; il ôta le *p* du mot *temps*, le *t* du pluriel des mots en *ant* et en *ent* dérivés du latin; absurde abréviation, qui détruit les règles de la formation du pluriel dans les substantifs : enfin, il remplaça *oi* par *ai*, aux imparfaits des verbes, et dans les mots terminés par *oi* avec le son de *è*.

Peu de temps après, le principal prote de Kehl vint à Paris, et entra chez le directeur du *Moniteur universel*, chez M. Aubry, qui s'appliquant en ce moment, à rajeunir, à améliorer la forme de sa gazette, venait de remplir ses casiers de caractères neufs de Baskerville, fort à la mode alors. Les idées voltairiennes régnaient déjà, comme elles règnent aujourd'hui, dans les mœurs publiques. Ce goût naissant pour les principes révolutionnaires, détermina, sous l'influence d'un prote, le rédacteur du *Moniteur* à adopter une innovation propre à donner, à peu de frais, un certain air de mépris pour les vieux préjugés *Gaulois*. En conséquence, le 1er novembre 1790, le *Moniteur universel* adopta brusque-

ment l'orthographe de Joubert, de Milleran, de Michel Leclerc, de Bérain, de Voltaire et du prote de Kehl. Le lendemain, ce journal qui de tout temps, comme l'on sait, fut le représentant des idées *avancées* et généreuses, se décerna un court panégyrique en forme de note, à propos de la récente amélioration de son *caractère;* laquelle note se termine ainsi : « ..... On peut « juger de la beauté de ces types, par le nu- « méro d'hier. On remarquera aussi sans doute « *avec plaisir* les soins apportés *à la correction* « du texte. » Baskerville et Voltaire avaient triomphé le même jour, dans la *gazette nationale.*

C'est par là que commença la contagion. Le libéralisme eut assez bon goût pour dédaigner l'exemple du *Moniteur*, et la lexicographie de son prote; l'Institut résista; les imprimeries furent rebelles, et c'est seulement en 1828, le 5 août, que le *Journal des Débats*, livré à la vive opposition qui précipita le dénouement de la comédie de quinze ans, mutila son orthographe. Bientôt après, l'Académie toute imbue de *voltairianisme*, accepta étourdiment une réforme que la nouvelle édition du Dictionnaire a pour jamais consacrée. De nos jours, trois ou quatre grands écrivains, MM. de Chateaubriand, Charles Nodier, l'abbé de Lamennais, etc..., protestent

seuls, dans leurs livres, contre cette atteinte aux vieux usages de la langue. M. Villemain a longtemps résisté à ces innovations.

Cette lutte est désormais impossible : combattre sans aucune chance de succès, c'est être brave jusqu'à la témérité. D'ailleurs, il est rarement bon de se singulariser, et l'ancienne orthographe devient étrange. Les auteurs nés sous les lois de Port-Royal, ont raison d'y demeurer fidèles : la génération d'aujourd'hui ne peut qu'en regretter l'affaiblissement. On doit conserver les lettres étymologiques partout où elles sont encore admises; mais, pour les *oi*, il faut bien y renoncer. Le public a confirmé la sentence de l'Académie.

Depuis quelques années, l'orthographe s'altère de plus en plus, sous de vains prétextes de simplification, d'économie et de *rationalisme*. Les philosophes, les vaudevillistes et les avocats y ont mis la main. La dernière édition du Dictionnaire de l'Académie est un monument déplorable de l'ignorance philologique de notre siècle.

—

Tel est, en abrégé, l'historique de notre dernière révolution orthographique. Terminons là cette *Remarque*, et observons de nouveau que

de tout temps, les auteurs de second ordre ont tendu à défigurer le langage, et les grands écrivains à en respecter les traditions, à en conserver les formes. Un méchant ouvrier n'est jamais satisfait de ses outils.

Que le lecteur ne juge pas les pages qui précèdent, avec la sévérité qu'on appliquerait à une histoire; ce n'est qu'un simple crayon, mais non un abrégé. Bien des détails sont laissés à l'écart; bien des noms sont passés sous silence; on s'est tenu à l'indispensable, en s'efforçant de ne pas sortir du point de vue où l'on s'est placé en composant le présent ouvrage.

Si, de ces études sur les phases de l'orthographe, le public a conclu que les dernières chances de salut pour notre langue, sont dans un profond respect pour les traditions que le temps a épargnées, notre but est complétement atteint. Il est bien des vocables dont la forme, maintenant incertaine, tend à s'amollir encore. Dans le doute, le mieux est assurément de s'abstenir, et de suivre l'ancien usage. Ainsi, tant que quelques-uns écriront encore,—*bled*, *clef*, *il advient*, *temps*, *charmants*, *prudents*, etc..., il sera meilleur de se ranger à leur parti, que de contribuer à dégrader l'orthographe et à perdre l'étymologie, en mettant *blé*, *clé*, *il avient*, *tems*, *charmans*, etc.

Il est une autre conclusion, à laquelle nous souhaitons vivement que l'on arrive avec nous, et cette conviction, la voici : C'est qu'il est impossible à un auteur de parvenir à manier supérieurement la langue française, s'il n'en a fait l'objet d'une étude historique, s'il n'a remonté le fleuve jusqu'à sa source, si l'examen des transformations subies par les divers vocables ne lui en a fait découvrir la valeur précise, et ne l'a initié au secret de leurs plus subtiles combinaisons.

Entendre bien l'orthographe, en connaître les variations, c'est posséder la clef des étymologies, sans laquelle on ne saurait pénétrer fort avant dans la connaissance du génie de la langue; sans laquelle un auteur ne dit pas toujours ce qu'il croit dire; sans laquelle, enfin, il n'est qu'imitation stérile, qu'incertitude et qu'obscurité.

## CCCLII.

### Personnification d'un nom abstrait, modifié par un adjectif.

Voici une règle, non de grammaire, mais d'élégance; une règle qui, comme tous les préceptes lexicologiques, ne saurait être saisie qu'à l'aide d'un exemple. L'abbé Girard nous l'offrira.

« ... Cette amertume....., loin de soulever l'or-
« gueil par une INDIFFÉRENCE *affectée*, fille *na-*
« *turelle* du dépit, ne fit qu'augmenter l'es-
« time, etc... »

(*Discours de récep. à l'Acad. franç.*)

Dans certaines circonstances, on peut dire que l'*indifférence* est *fille* du dépit. Un homme qu'on a blessé affecte un grand sang-froid, garde un air parfaitement calme; on a le droit de penser que le dépit engendre cette indifférence.

Mais il y a loin de cette simple déduction à la phrase surabondante de l'abbé Girard. Il s'agit, non plus de l'indifférence, mais d'*une* indifférence, et d'une indifférence *affectée*. Le mot *une* signale déjà une variété, un genre particulier d'indifférence, et de plus, l'épithète *affectée* modifie la valeur du substantif. Est-il bien logique, bien naturel, de personnifier un mot dont le sens est détourné, dont l'acception réelle n'est pas déterminable sans la juxtà-position de deux mots?

Non sans doute, puisque cette méthode engagerait à comprendre, dans cette personnification, un adjectif devenu partie essentielle, dans l'acception du terme personnifié, un adjectif inséparable du nom qu'il modifie.

On conçoit que, d'une manière générale, absolue, on dise : l'*indifférence* est *fille* de l'égoïsme, ou, avec un poëte :

« L'intolérance est fille des faux dieux. »

Mais ; assigner une filiation à l'indifférence *affectée*, c'est donner dans la recherche.

Un procédé semblable s'appliquant naturellement à tous les genres d'indifférence qu'un nom qualificatif peut nuancer, les personnifications ne finiraient pas, et cette innombrable légion d'*indifférences* rendrait le style fort ridicule.

D'autant plus que la méthode s'étendrait ; comme de juste, à tous les noms abstraits, tels que prudence, piété, folie, sagesse, grâce, malice, gaieté, mélancolie, etc...., etc....

Quand le génie d'une langue réprouve un écart de ce genre, l'oreille en est presque toujours avertie, et la phrase devient pesante, peu sonore, ou difficile à construire. C'est une réflexion à laquelle donne lieu l'exemple que nous offre l'abbé Girard.

« Loin de soulever l'orgueil par une indiffé-
« rence affectée, fille naturelle du dépit, elle ne
« fit qu'augmenter, etc... »

— Soulever l'orgueil par l'indifférence... voilà des paroles inintelligibles.

Pour éclaircir une période mal commencée, l'auteur a ajouté au nom cet adjectif explicatif. Mais cette précaution paraissant trop faible encore, et ce *soulèvement de l'orgueil* ne semblant expliqué suffisamment, ni par l'indifférence, ni même par l'indifférence *affectée*, il a fallu recourir à la raison obscure encore de cette indifférence affectée, *au dépit* qui l'a fait naître; et voyez l'inconvénient d'une construction défectueuse : l'auteur a écrit juste le contraire de ce qu'il a voulu faire entendre.

— L'orgueil soulevé — par une indifférence — fille du dépit...

Ces mots paraissent exprimer que c'est le dépit qui aurait pu soulever l'orgueil, tandis qu'au contraire, dans le cas présent (il s'agit d'un échec humiliant), c'est l'orgueil qui soulève, qui excite, qui cause le dépit.

S'il n'avait boursouflé sa période de ces mots : *indifférence, fille naturelle*, etc..., l'abbé Girard aurait senti qu'il renversait l'ordre de ses idées, et que l'orgueil n'est pas soulevé par le dépit.

Cette expression, *fille naturelle*, offre, de plus, l'inconvénient de produire équivoque, ce qu'on doit éviter à tout prix.

Comment des mots aussi malheureusement enchâssés s'offriraient-ils avec grâce à l'oreille et

à l'esprit? Toute période où l'on personnifie de la sorte un substantif abstrait, joint à un adjectif, manque d'euphonie, de légèreté, de nombre, et presque toujours elle pèche par le défaut de justesse et de solidité.

## CCCLIII.

### Invasion des mots anglais dans la langue française.

Autrefois, l'Angleterre vassale de la France, recevait les lois de sa suzeraine qui lui imposait son langage. Le dialecte anglo-normand vivait alors humblement sous l'aile de la langue mère, de la langue française. Peu à peu l'influence saxonne, l'ignorance et le temps, achevèrent de corrompre ce jargon provincial, qui devenu pour nous inintelligible, forme un idiome particulier. Cette transformation eut lieu à la fin du treizième siècle, et longtemps après, les gens éclairés du pays dédaignaient d'écrire autrement qu'en français.

Ainsi fut constitué ce parler des Anglais, désagréable, dur, sifflant, hérissé d'épines et de ronces.

Aujourd'hui que la France a conquis le sceptre des arts et des lettres, aujourd'hui que toute

idée féconde germe et se publie dans notre langue, loin d'apprécier ce genre de gloire, le seul qui nous soit exclusivement propre, certains oisifs à la mode, dont la vie se passe entre des chevaux et des palefreniers, s'efforcent d'introduire les expressions qu'ils ont apprises à cette école. Au lieu d'imposer le goût et les formes de notre pays à l'étranger, ils les reçoivent de lui, ils s'en font les imitateurs; c'est sous le patronage des gens d'écurie de Londres, que se sont groupés ces *gentlemen* : ils se qualifient de la sorte comme s'ils n'osaient plus revendiquer en bon français le titre de gentilshommes.

Ce n'est certes pas sous nos vieux rois, ce n'est pas sous Louis XIV que l'on eût renié jusqu'à la langue de la patrie, pour se ranger sous la bannière de l'Anglais ! Jamais les seigneurs de Versailles ne se fussent glorifiés, eux, de faire partie d'une société *des postillons*, ou *des jockeys*.

Que sont devenus ces temps où la cour de France était étudiée comme un modèle, et imitée par l'Europe entière; ces temps où l'Angleterre s'efforçait de civiliser ses mœurs et d'adoucir son âpre langage, en y mêlant un peu du nôtre? Comme on aurait rougi de se constituer, alors, les singes de l'Anglais, et de quel anathème cette société si polie aurait frappé les raffinés et

les gens de finance, s'ils se fussent avisés, comme on le fait aujourd'hui, d'apporter dans notre langue plus de vingt croassements anglais, dans une seule année!

Ce qu'il y a de funeste, c'est que la jeunesse s'accoutume à la fois aux mœurs et à l'idiome de nos voisins, et qu'à la suite des méchants mots, surviennent les locutions brutales. Quelques gens de lettres, parmi les plus jeunes, copient ces mauvaises manières pour se donner une allure plus gaillarde, et croient faire une merveille en rapportant toutes leurs idées aux étalons et aux juments. N'est-il pas honteux qu'on écrive d'une femme — qu'*elle a de la race,* qu'elle est *pur sang,* qu'elle a de *la croupe*, qu'on lui trouve une *belle encolure,* un *poitrail* superbe, et le pas *fringant?*

Quand on s'exprime de la sorte, n'a-t-on pas raison de renoncer à parler en français, et de faire partie du *club des postillons?* Bientôt, si cette mode anglaise continue à être exploitée par ces messieurs du bel air, avec la complicité des tailleurs et des débitants de cirage, il se fera un jargon aussi incompréhensible pour un Français, que pour l'Anglais qui ignore notre langue. Ne faut-il pas une étude spéciale pour savoir le sens de *steeple-chease*, de *running,* de *spur,* de *tunnel*, de *sportman*, de *groom,* de *cold-*

*cream*, de *sowda-water*, de *clown*, de *tilbury*, de *humour*, et croit-on que le peuple se rendra compte de ces termes, dont commencent à abuser les journaux ? A quoi bon nommer un bateau à vapeur *steamboot;* une voiture, *waggon;* un habit *macintosh*, sous prétexte qu'un tailleur de Londres nous a emprunté ce genre de vêtement ? Maintenant nous disons un *rail* (prononcez *rèle*), pour signifier une *raie*, une ligne, une barre, une tige de fer ; et admirez l'avantage que nous y trouvons : *rail*, en anglais, veut dire *barrière*.

Comme les travers de la mode tendent toujours à l'exagération, l'on commence à entremêler naïvement les deux langues. Voici le style qu'on rencontre dans *le Constitutionnel*, si ardent autrefois contre *la perfide Albion* : « *Le sport* a « un douloureux accident à déplorer. Un de nos « plus distingués *Four in Hand*, le duc de Che- « vreuse, s'est cassé les deux poignets en tombant « de son *break*. »

Cette aimable marqueterie de langage devient, dans cette circonstance, aussi peu décente qu'elle est ridicule.

Le premier inconvénient de ces vocables, c'est que leur singularité bariole la phrase où on les glisse, et que leur dureté y détruit l'harmonie. Puis, comptez-vous pour rien d'introduire chez

nous des mots qui se prononcent autrement qu'ils ne s'écrivent, et de troubler par des milliers d'exceptions toutes les lois en usage ? Quand vous nous aurez gratifiés de mots tels que *beautiful* ou *cottage*, qui se prononcent *biautifeul*, et *coeuttedge*, comment un Italien, un Allemand, étudiant notre langue, sentiront-ils qu'il faut prononcer *un bord*, *le pilore*, etc..., et que *mylord* se prononce *ma-è-leuord ?*

Un autre inconvénient, c'est la fausse application qu'on fait de ces mots qu'on entend mal. Nous disons un *mylord*, c'est comme qui dirait *un mon seigneur;* car les Anglais disent *a lord*, un lord. Il n'est rien de pis, si ce n'est de dire comme les journaux : *un mylord anglais,* sans doute afin de le distinguer d'un *mylord turc.* Un de nos littérateurs distingués a mangé *un beefficack d'ours,* et il dit plus vrai qu'il ne pense; car son ours était fabriqué probablement avec du bœuf. Les exemples de ce genre seraient faciles à multiplier. Nous avons fait bien du chemin, depuis le temps où Voltaire s'indignait de l'invention de *redingote* (*reading coat*), et de l'insolence de son cuisinier, qui lui avait servi un *roast-beef* de mouton.

Quoi qu'il en soit, les écrivains délicats doivent rejeter ces intrus avec horreur, et ne jamais

encourager un ridicule caprice, qui offense à la fois l'oreille, le bon goût et le sentiment national.

## CCCLIV.

### AVENIR. — PASSÉ.

Il est peu judicieux d'unir le mot *avenir* au pronom possessif; — *mon* avenir, *votre* avenir; car

« ..... l'avenir n'est à personne. »

Cependant l'usage, depuis un siècle, a rendu cette expression régulière :

« Un lion, souverain de l'Afrique,
« Voulut un jour *savoir son avenir.* »

La Motte est un des premiers qui aient parlé de la sorte. Si l'*avenir* n'est à personne, il en est de même, et à plus forte raison, du passé, qui ne dépend plus même de Dieu; le *présent* ne peut être davantage la propriété des hommes, et c'est mal s'exprimer que de dire : « *le passé* de M.*** nous répond de *son présent* et de *son avenir.* »

Tel est l'inconvénient d'une mauvaise locution; elle en fait naître dix autres.

Mais, de nos jours, il y a pire : les gens à qui l'on prédit de grands succès sont qualifiés de

*gens d'avenir.* Voilà de l'algèbre en fait de langage.

Certains bavards écrivent déjà : *les hommes de l'avenir;* ce qui est aussi faux comme idée, que recherché comme expression.

## CCCLV.

## INCONSOLÉ.

Quelque sensibilité que l'on ait, on doit en contenir l'expression dans les limites de la langue. Il est assurément fort honnête de pleurer sur un tombeau; mais « gémir sur une *tombe inconsolée,* » c'est porter la douleur jusqu'à l'égarement.

Une tombe n'est pas plus *inconsolée* qu'elle n'est *inconsolable;* ce dernier mot ferait un contre-sens, l'autre y ajoute le barbarisme, car *inconsolé* n'est pas français.

## CCCLVI.

## DES MESURES NOUVELLES.

Afin d'obtenir une mesure invariable, commode, et facile à retrouver en cas d'accident, on a créé *le mètre,* égal à la quarante-millionième partie de la circonférence de la terre. Or, depuis le temps de Monge, on a remesuré le globe, et

il se trouve que le globe a gonflé, ou que les mathématiques ne sont pas infaillibles. Le mètre ne partage plus en dix millions de portions égales le quart de l'arc du méridien (1). L'Académie des sciences a reconnu, en outre, que le gramme a été mal pesé, et que sa valeur est fondée sur des calculs erronés.

Le mot *mesure* est la traduction exacte du mot *mètre;* c'était donc joindre au nécessaire le

(1) Un journal officiel annonça l'an passé cette déconvenue en ces termes : « L'Académie des sciences vient de mettre la France dans un grand embarras. Les savants, pour léguer à la postérité tout un système de nouvelles mesures, ont mesuré un arc de méridien, pris la dix-millionième partie du quart de cet arc, et constitué le mètre. De là tout le système de nouvelles mesures que le gouvernement a eu tant de peine à faire adopter.

« Mais voici qu'après plus de trente années, quand tout le système a pénétré dans les usages, un savant vient de découvrir une erreur de trois cents toises dans la mesure de l'arc du méridien, ou plutôt dans les calculs exécutés pour la déterminer.

« Ainsi notre système métrique perd tout ce qu'il avait de grand, de fixe et d'immuable, puisqu'il ne représente plus la dix-millionième partie du quart du méridien, et qu'il n'est plus qu'une mesure de convention comme toutes les précédentes.

« L'Académie des sciences a reconnu encore que nous n'étions pas bien sûrs du véritable poids du gramme, ou plutôt, il n'y a plus à douter que l'opération pour le déterminer ait été mal faite.

« Voila la France, il faut l'avouer, ne sachant plus à quoi s'en tenir, ainsi qu'on peut s'en convaincre en lisant le compte rendu de l'Académie des sciences du 20 décembre. »

superflu, que de gratifier notre langue d'un vocable qu'elle possédait déjà, sous une forme équivalente. Une fois le globe mesuré, on a divisé la mesure en *décimètres*, en *centimètres*, et créé des mots d'une richesse admirable, puisqu'ils héritent à la fois des Grecs et des Latins. Ces mots hybrides, arlequins lexicographiques, ont été admis, et grâce à messieurs les savants, nous sommes en plein *chevalorama*. Charles Nodier, qui a traité cette question en homme de goût et d'esprit, envoie ces érudits admirer les *feux pyriques* du sieur Séraphin.

Mille mètres forment un kilomètre; c'est kiliomètre qu'il aurait fallu dire, χίλιος signifiant *mille*, tandis que κίλλος signifie *âne*, ou *bourrique*.

La lieue de France équivaut à quatre *kilomètres* — à quatre mesures d'âne. Cette unité si commode, si rationnelle, la lieue, qui correspond à l'heure, et qu'on a mesurée, non pas avec la circonférence du monde, mais avec les jambes du pèlerin et le cours du soleil, la lieue n'existe plus. Autrefois, en comparant les lieues avec les heures, on pouvait régler son pas et mesurer sa route. Chacun savait ce que signifie une bonne journée de chemin, un quart d'heure, vingt-cinq minutes de chemin. Mais que deviennent aujourd'hui les piétons, les gens des campagnes,

qui, grâce à Dieu, ne savent pas le grec comme l'Académie des inscriptions, lorsqu'ils lisent sur une borne : 35 — kil., et comment reconnaîtront-ils là leurs huit lieues trois quarts d'autrefois?

Puis, comptez-vous pour rien la laideur, la dureté de ces vocables métis : *kilogramme, hectogramme, duodécalitre, myriamètre*, etc...? Ce n'est, du reste, qu'au point de vue littéraire que nous les condamnons. Rien n'était plus utile que de propager le calcul décimal, beaucoup plus commode que l'ancien. Rien de mieux que de répartir d'une juste manière toutes les lieues de France. Mais pourquoi contraindre le peuple à parler grec, à dire *mètre* quand il peut dire *mesure*, et à épeler l'affreux *kilomètre*, quand, depuis son enfance, il a dit un quart de lieue; ce qui est infiniment plus sensé. Pourquoi le poids unitaire, qu'on nommait *la livre*, et dont on use à tout instant, n'est-il plus qu'une fraction d'un autre poids qu'on intitule *kilogramme!* Rien d'incommode, assurément, comme les *onces*, les *livres*, les *gros* d'autrefois; mais pourquoi ne pas rectifier la chose, en lui laissant son nom? Personne n'a le droit de changer tout un langage, de supprimer et de créer de vive force des séries entières de mots. Un empereur de Rome daigna faire un jour amende honorable devant

le sénat, pour expier la fabrication d'un mot, et d'un mot tiré du grec, s'il m'en souvient; car c'était μονοπώλιον. — *Tanquam scopulum, sic fugias insolens verbum*, disait César. Son opinion vaut bien celle des auteurs de *centi-gramme* et de *kilomètre*.

Quant à introduire dans le langage ordinaire ces termes pédantesques, il y faut renoncer. Jugez plutôt de leur effet. On dit vulgairement, à la vue d'une jeune fille qui danse avec légèreté : — Elle ne pèse pas une once...., elle ne pèse pas une livre. Essayez de dire : — Elle ne pèse pas un *décagramme*, ou un *demi-kilogramme*, et admirez les charmes de cette expression.

Déjà quelques journaux parlent de gens noyés qu'on trouve à trois *kilomètres* de l'endroit où ils ont péri. Bientôt, on écrira à ses amis : — Je pense à vous souvent, et volontiers j'oublie les *quatre cents kilomètres* qui nous séparent.

*Kilomètre* sera d'un effet radieux dans la poésie, lorsqu'on peindra des objets lointains. Ce joli mot se confondra à merveille dans les tons azurés et nuageux du style descriptif.

Tant que la littérature protestera contre ces incongruités mathématiques, elles ne deviendront pas populaires, et les gens d'un goût délicat diront à ces novateurs pédantesques, comme Pomponius Marcellus à Tibère : — Vous pouvez

donner le droit de bourgeoisie aux hommes, mais non pas aux mots; votre pouvoir ne s'étend pas jusque-là.

## CCCLVII.

## REGNICOLE.

C'est un vieux terme de jurisprudence, — *et de chancellerie*, ajoutaient les Dictionnaires rédigés sous l'ancien régime. — Les éditeurs du Vocabulaire de 1835 n'ont pas modifié cette rédaction.

De tous les mots fabriqués par les robins d'autrefois, celui-ci est peut-être le plus mal conformé. On serait tenté de qualifier de *regnicoles* ceux qui *cultivent* ou administrent les royaumes; les rois ou les empereurs; cette expression serait drolatique, mais justifiable.

Eh bien, point; le *regnicole*, c'est « l'habitant naturel d'un royaume, ou de tout autre État politiquement considéré. »

Que *regnicole* soit léger aux légistes, j'y consens; mais il pèsera toujours aux littérateurs, et l'on aurait tort de suivre l'exemple de ce conteur de lugubres nouvelles, qui écrivait l'an passé : — Le meurtrier et la victime sont également *regnicoles*.... Cela signifiait qu'ils étaient nés l'un et l'autre en France.

## CCCLVIII.

## PROGRAMME.

*Le programme* est une annonce écrite, un placard, une affiche; πρόγραμμα avait déjà le même sens chez les Grecs : on désignait ainsi, à Athènes, le tableau qui faisait connaître d'avance le sujet des délibérations, l'ordre dont il était interdit aux orateurs de s'écarter. Ce tableau était rédigé par le secrétaire de l'assemblée, que l'on nommait προγραμματεύς.

Le mot *programme* est donc inséparable de l'idée d'une chose *écrite*, et il est aussi déraisonnable de le rendre synonyme, comme on le fait aujourd'hui, des mots *engagement*, *profession de foi*, *promesse*, qu'il le serait de qualifier d'*écrits* des paroles prononcées.

Cet abus date de 1830, et du fameux *Programme de l'Hôtel-de-Ville*. C'est depuis ce temps que les députés qualifient leurs desirs, leurs projets, de *programmes*. L'expression a passé dans la littérature, et l'on voit dans les comédies des personnages annoncer leur plan de conduite en ces termes : — Tel est *le programme* que je suivrai, etc...

Ces acceptions sont forcées; elles accusent une insouciance complète des lois de l'étymologie et

de la valeur des vocables. L'usage ne les a pas consacrées, et le Dictionnaire les condamne.

## CCCLIX.

## AVANCÉ.

Veut-on exprimer qu'un homme a des lumières plus grandes que ses contemporains, — C'est un homme *avancé*, dit-on. Politiques, savants, philanthropes, novateurs, tous ont leurs personnages *avancés*, à la suite desquels ils se rangent. Parfois, il advient que ces esprits *avancés* sont plus *rétrogrades* qu'on ne le pense. Ainsi, les hommes de la politique, auxquels on applique cette qualité, en sont encore, pour la plupart, au philosophisme de l'*Encyclopédie* et aux idées de l'an III.

Cette épithète est l'une des moins précises qui soient au monde; aussi en a-t-on fort abusé.

Mais on a fait pis : on l'a appliquée à des substantifs de choses inanimées. *Des idées avancées*, une *théorie très-avancée*, etc...

Cela signifie que ces idées, que cette théorie surpassent, devancent les théories et les idées du temps actuel, et par un étrange renversement, *avancé* est employé comme synonyme de

*devançant.* Des idées qui *devancent,* deviennent des *idées avancées ;* ce qui est absurde, et comme logique, et comme grammaire.

Cette agréable locution est un des fruits de la philosophie *égalitaire* et des discussions de la tribune. Démosthène, Cicéron, Bossuet, Patru, Pascal, Mirabeau même, étaient de bien petits orateurs, eux qui n'ont point parlé des *idées avancées*, et nos publicistes sont bien plus *avancés* que ces orateurs d'autrefois.

## CCCLX.

## CANAL.

Nous sommes redevables aux gens d'affaires, aux *spéculateurs*, d'une des plus vilaines locutions que l'on puisse rejeter. Je veux parler de cette métaphore qui consiste à considérer une personne comme un cours d'eau, et comme un bateau-poste tout ensemble. — J'ai reçu cette nouvelle *par le canal* de M. R***. — Je leur ferai passer cette lettre *par votre canal...* On va même jusqu'à dire : — j'ai *appris* cela *par son canal.*

Cette façon de parler, outre qu'elle sent le bureau d'escompte et l'arrière-boutique, est d'un ridicule inexprimable. Tout homme un peu dé-

licat fera bien de s'en abstenir, même dans la conversation.

## CCCLXI.

## SOMMATIONS RESPECTUEUSES.

Nos législateurs n'ont pas commis la faute d'accoupler ces deux mots : — *sommation* — *respectueuse.*

Deux idées inconciliables, deux objets incompatibles ; rien n'étant plus opposé au respect qu'une sommation, l'action la plus rigoureuse, la plus irrévérente.

Il a fallu, pour que cette façon de parler obtînt une sorte de consécration, que la personne qui a rédigé le mot *Sommation*, dans le Dictionnaire de l'Académie, fût assez étrangère au droit civil.

Loin d'être une *sommation*, l'objet qu'on désigne ainsi est une *requête*, que les enfants avant un certain âge, sont tenus de présenter à leurs parents, quand ces derniers s'opposent à leur mariage. Sans l'accomplissement de cette formalité, dont nous indiquons très-sommairement le but, le mariage ne peut être célébré. La loi dit que l'objet de cet acte *est de demander conseil* au père, à la mère, etc....

*La sommation* n'est pas une forme convenable pour solliciter un conseil.

Dans le Dictionnaire, on définit ainsi cette requête : « Acte extràjudiciaire qu'un garçon ou « une fille..... sont tenus *de faire signifier* à leur « père, ou à leur mère....., pour *leur demander* « *conseil* sur leur mariage, lorsque..., etc. »

Comment le rédacteur n'a-t-il pas senti qu'on ne fait pas *signifier une demande*, dont le but est *un conseil?* Comment n'a-t-il pas compris que *demander un conseil* n'est pas synonyme de *signifier?* Comment ne s'avisa-t-il pas que des procédés aussi lestes indiqués et recommandés aux enfants en instance près de leur père et de leur mère, seraient une immoralité dans la loi et une tache dans le Code.

Les mots *sommations respectueuses* ne sont pas écrits une seule fois dans le corps de droit civil. Ces requêtes des enfants majeurs qui veulent se marier malgré leurs auteurs, ont reçu le nom d'*actes respectueux*. Ces actes, on les *notifie*, on ne les *signifie* pas.

## CCCLXII.

## CARROSSE.

On raconte, dans ma province, certaine anecdote à propos de la femme d'un préfet, qui,

parvenue à cette position, quoique née dans une classe inférieure, avait gardé les allures de sa première condition. Comme elle prenait possession de l'hôtel de la préfecture, après un voyage de quatre cents lieues, — Vous devez être bien fatiguée, lui dirent quelques personnes. — Fatiguée! répondit la dame; hé tiens! je suis venue *en carrosse.*

L'auteur de ce conte, si toutefois ce n'est point une histoire, a fait un excellent usage du mot *carrosse.* En général, les gens du bel air se font honneur de n'employer que des termes fort simples; ils disent *ma voiture,* et s'abstiennent même de spécifier le genre de voiture dont il s'agit. Un maquignon dira mon *coupé,* mon *landau,* ma *calèche*, mon *wiskey;* sa femme, sonnant un domestique pour qu'on apporte des lumières, s'écriera : — Apportez *des flambeaux,* etc... A la cour de Louis XIV, on disait : — Apportez *les chandelles.*

Revenons à *carrosse :* sous le grand règne, on n'avait guère plus de respect qu'aujourd'hui pour ce mot-là. Peut-être Molière a-t-il contribué à le rendre ridicule :

« Et quand tu vois ce beau *carrosse*,
« Où tant d'or se relève en bosse,
« Qu'il étonne tout le pays,
« Et fait pompeusement triompher ma Lays.... »

Ainsi parle Trissotin, pédant qui ne voit pas la cour, et récite des vers dérisoires.

Plus loin, Vadius, donnant à son confrère des éloges grotesques, s'écrie :

« Si la France pouvait connaître votre prix,
« .....
« En *carrosse* doré vous iriez par les rues. »

Ces divers motifs permettent de blâmer Beaumarchais, qui, dans *Eugénie*, fait dire au baron Hartley, personnage fort grave : — J'attends un *carrosse*. Il attend un fiacre. Aujourd'hui, les gens du plus bas étage sont les seuls qui parlent de leur *carrosse* ou de celui des autres. Ce mot ne se dit qu'en plaisanterie, ou dans une acception ironique.

## CCCLXIII.

## POT AU ROSE.

On lit dans quelques écrivains du jour : *découvrir le pot aux roses;* c'est le pot *au rose* qu'il faut dire.

Les femmes qui se fardent avec du rose cachent avec soin le *pot* qui contient la couleur dont elles usent furtivement. De là cette locution : — *éventer le pot au rose*, signifiant *découvrir un secret*, malgré les précautions des personnes intéressées à le garder. Le mot ne se prend qu'en mauvaise part, et quand le mystère en

question n'a rien d'honorable pour ceux qu'il concerne.

### CCCLXIV.

### MINOIS TENDRE.

Ces deux mots sont accouplés dans une comédie du Théâtre-Français, et dans une pièce de vers que j'ai lue dernièrement.

L'épithète est mal choisie : un *minois* est joli, coquet, fin, piquant, agaçant, etc...., mais il n'est pas *tendre*.

Pour qui possède l'esprit de notre idiome, ces deux mots ne sont pas en harmonie. *Minois* éveille une idée légère, guillerette; il indique ce qui satisfait la fantaisie; la *tendresse* n'a que faire là. Quand un visage nous paraît être le miroir d'une âme *tendre*, jamais nous ne songeons à l'appeler *minois*.

### CCCLXV.

### DÉCRÉDITER, DISCRÉDITER.

L'*Académie française* reçoit ces deux verbes sans commentaire. Elle donne le sens de l'un et de l'autre. Le premier signifie, dit-elle, — *faire perdre le crédit*, et l'autre, —*faire tomber en discrédit*. L'Académie admet aussi *discrédit* et *décréditement;* le premier signifiant : — perte

*du* crédit, et l'autre, — perte *de* crédit. La distinction est subtile.

Laquelle doit-on préférer de ces deux formes d'un même mot? Le Dictionnaire ne s'explique pas sur ce point. Nous sommes réduit à laisser le public dans l'incertitude, n'osant compléter l'œuvre de messieurs les Quarante.

Toutefois, nous inviterons tout bas nos amis intimes à préférer *discrédit* à *décrédit*, bien que ce dernier soit plus ancien, ce qui lui a donné le temps de vieillir davantage.

Mais, surtout, nous les supplions de respecter assez *décréditement*, pour ne l'employer jamais.

### CCCLXVI.

L'article remplace les pronoms possessifs, quand ils produisent équivoque.

L'exemple suivant expliquera cette règle particulière, et indiquera le cas où elle s'applique.

« .... Ce fut cette illusion qui éleva Périclès, et il sut l'entretenir pendant près de quarante ans dans une nation éclairée, jalouse de son autorité, et qui se lassait aussi facilement de *son* admiration que de *son* obéissance. »

On ne sait si ces pronoms tiennent lieu de Périclès ou de la nation, et bien que la réflexion éclaircisse ce point, le sens demeure trouble un

instant. En fût-il autrement, ces deux pronoms adjectifs alourdiraient encore la période; défaut essentiel, car en matière de style, l'oreille est plus chatouilleuse encore que l'esprit n'est difficile. L'abbé Barthélemy aurait donc dû, en cette occurrence, écrire : « et qui se lassait aussi faci-facilement de *l'*admiration que de *l'*obéissance. »

En général, toutes les fois qu'il semble indifférent qu'on mette le pronom possessif ou l'article, il est prudent de préférer l'article.

## CCCLXVII.

## ASSURER.

« Ah! monsieur Figaro, je ne vous crois pas, *je vous assure !* »

(*Le Barbier de Séville.*)

Comme ce n'est pas Figaro, mais *un fait* que l'on *assure,* en parlant à Figaro, il faudrait : — je vous *l'*assure. Dans ces sortes de phrases, ce verbe a la valeur de *certifier,* d'*affirmer.*

Si l'on adoptait cette forme elliptique, le lecteur pourrait supposer que Beaumarchais a eu en vue le sens forcé que certaines personnes attribuent au verbe *assurer*, quand elles disent : — c'est pour un tel jour, *je vous assure d'avance;* ou bien : — il *a assuré* pour demain *une place* à la diligence. Cette dernière locution, bien

qu'elle soit usitée, est incorrecte : *assurer* une chose n'équivaut pas à — *s'assurer* d'une chose.

Quant à la négligence que nous signalons dans Beaumarchais, on l'évitera sans peine, si l'on se souvient de ce précepte : Lorsqu'un verbe a deux régimes représentés par des pronoms, et que le régime indirect, immédiatement placé devant le verbe, ne reçoit aucune préposition, le régime direct ne doit pas être sous-entendu. Le meilleur procédé pour être concis, c'est d'être clair.

## CCCLXVIII.

## SOCIALISER, SOCIALISTES.

Nous n'avons point à nous occuper du premier de ces mots, ni de la classe d'écrivains qui s'en servent. Le second n'est pas français non plus, mais quelques personnes sensées commencent à l'employer. Un travail portant le titre de LES SOCIALISTES MODERNES, a été inséré, il y a trois ans, dans la *Revue des deux Mondes.* Un pareil substantif n'est point admissible, parce qu'il est indéfinissable. Qu'est-ce, en effet, que le *socialiste?* Est-ce un partisan des choses *sociales,* ou un homme faisant des actes... *sociaux?* On ne peut guère chercher un sens hors de ces deux acceptions également ténébreuses et ridicules. Si l'on a prétendu désigner par là la condition d'un

homme occupé des intérêts de la *société*, le mot *socialiste* est un dérivé très-inexact. Ainsi, ces deux mots ne valent pas mieux l'un que l'autre. L'Académie les désavoue.

Ce sont des barbarismes propres à notre temps; ils sont nés sous la plume de ces gens inquiets qui, las de rêver des combinaisons politiques, poursuivent, souvent avec générosité, des révolutions dans l'ordre moral, ou cherchent les terrains les moins explorés pour y planter des paradoxes plus jeunes. Les mots créés par les *socialistes* ont, comme on peut le remarquer, une tout autre physionomie que les locutions fabriquées par les écrivains révolutionnaires en politique. Ces derniers se distinguent par l'énergie, par la crudité de leurs inventions; les autres voilent d'ordinaire la pensée d'un nuage; leurs mots sont recouverts d'une peau d'agneau.

*Socialiser* explique l'action de gens qui, la plupart du temps, loin d'édifier, travaillent à détruire l'ordre social, et autant vaudrait surnommer les Vandales *des architectes*, que d'appeler *socialistes* les publicistes qui se donnent un pareil titre.

On en pourrait dire long sur l'humanité des *humanitaires*, sur l'économie et le désintéressement des *économistes*, sur les prétentions des *égalitaires*, et sur les tendres sentiments que por-

tent au reste des hommes messieurs les *philanthropes*. L'histoire des mots contient celle des mœurs; les mots sont l'algèbre des idées.

### CCCLXIX.

Adverbes contrastant avec l'adjectif qu'ils modifient.

« Rien n'est beau comme un adverbe en opposition avec l'adjectif qu'il modifie : — une fille *effroyablement* belle, — une pièce *horriblement* admirable. Notre fabuliste (La Motte) dit : *un tableau plaisamment formidable.* »

(*Dict. néolog.* de l'abbé Desfontaines, p. 129.)

Ce genre d'affectation n'est pas nouveau, comme on le voit; il offre un moyen facile de paraître ingénieux à peu de frais; c'est pourquoi l'on en abuse aujourd'hui. Je ne sais si c'est pour un pareil motif qu'un écrivain des plus purs accuse notre époque d'être *tristement bouffonne*, et *majestueusement ridicule*. Quoi qu'il en soit, il est bon de se méfier de ces locutions *énormément jolies*, de peur qu'elles ne semblent *magnifiquement insensées*.

### CCCLXX.

Adjectif transformé en substantif, et réciproquement.

— INCAPACITÉ, CAPACITÉ.

On lit quelque part que « la censure a été

rétablie dans l'intérêt d'*une incapacité colérique.* » Cette locution entortillée n'a pas le sens commun : un ministre peu capable qui est en colère n'est pas — une *incapacité colérique.*

L'adjectif sert à modifier le substantif, *à le qualifier.* Or, ce n'est pas l'*incapacité* de cet homme qui est sujette à la colère; ce n'est point parce qu'il est *incapable* qu'il est *colérique ;* entre sa colère et sa capacité, il n'est aucun rapprochement naturel.

Est-on libre de personnifier le mot *incapacité,* de dire une *incapacité,* pour — un homme de peu de lumières? nous n'en croyons rien. Si l'on recevait de telles habitudes de langage, bientôt nous verrions *une amabilité,* pour — une personne aimable; — *une prodigalité, une méchanceté,* etc...

Il n'est pas plus régulier d'intituler les gens d'un esprit supérieur, — *des capacités ;* il faut laisser ce jargon aux administrateurs des provinces et à leurs bureaucrates, qui qualifient de *capacités électorales,* les électeurs influents. *La capacité électorale* est tout autre chose; on le comprendra à l'aide d'un peu de réflexion.

## CCCLXXI

## ÉPANCHÉ EN.

Locution prétentieuse, recherchée, dépourvue de justesse, de sens et de pureté grammaticale.

« Doué de *haut caprice* plutôt qu'*épanché en tendresse*, au lieu d'*ouvrir sa veine*, il *distillait de rares stances* dont la couleur *ensuite* l'inquiétait. »

Les Précieuses n'ont rien enfanté qui justifiât mieux l'épithète dont elles furent gratifiées.

Qu'est-ce que du *haut caprice?* Qu'est-ce qu'épanché *en tendresse?*

*Distiller de rares stances* est aussi dur comme harmonie que maladroit comme expression.

La dernière moitié de la période, assez hostile à l'oreille, manque en outre de nombre; la fâcheuse position du mot *ensuite* la rend estropiée, — *claudicat...*

Le même auteur parle plus loin « — de *la clef fuyante d'un cœur,* » sur laquelle il ne peut mettre la main; dix lignes plus loin, il raconte qu'un poëte aimait à *concentrer sous le cristal de l'art*, ses impressions *réfléchies à l'infini.* »

Regrettables erreurs d'un écrivain d'un rare mérite!

## CCCLXXII.

## LA PLUS PARTICULIÈRE ESTIME.

Le même auteur juge à propos d'écrire, dans un article de critique : « M. D. avait de bonne heure conçu pour le talent de Bertrand la plus haute, *la plus particulière* estime, et il était destiné à lui témoigner l'*intérêt suprême.* »

On dit une *estime particulière*, et non une *particulière estime*. Cette sorte de recherche manque son effet.

Puis, à quoi bon ce superlatif, *la plus* particulière estime... ? *la plus* n'ajoute rien à l'idée, surtout après que l'on a mis : *la plus haute....* estime.

La fin de la période est singulière : il était destiné à lui témoigner l'*intérêt suprême...*

C'est-à-dire, à lui donner des marques d'intérêt dans le moment *suprême* de la vie, à l'heure de la mort.

Dans la langue des Mamamouchis, *Marababa sahem !* signifie : Ah, que je suis amoureux d'elle !

## CCCLXXIII.

## DÉSAPPOINTEMENT.

Le verbe *désappointer* ne s'emploie plus qu'au

figuré; mais lorsqu'il se prenait dans son sens propre, *désappointement* signifiait déjà ce qu'il signifie de nos jours.

Ce substantif n'est pas élégant; souvent il manque d'exactitude, et plus d'un écrivain délicat répugne à s'en servir. On ne saurait néanmoins en condamner l'usage; mais on ferait bien peut-être de le restreindre. Il est rare, en effet, que le contraire d'un *désappointement* soit analogue à un *appointement;* ainsi, dans le cas où le *désappointement* ne porte que sur un objet purement métaphysique, il serait mieux d'employer le mot *déception*, ou tout autre vocable. Dans cette phrase : « J'avais compté qu'un jour elle me pardonnerait, et mon *désappointement* est aussi grand que l'était mon espoir. » — Dans cette phrase, *désappointement* n'est pas exact, outre que, par l'idée toute matérielle qui s'y attache, il y a je ne sais quoi de prosaïque.

### CCCLXXIV.

**LUI**, signifiant à lui, mis après **DONT**, dans la même période.

La phrase suivante, dont la forme n'est pas justifiable, est copiée dans *Zadig :*

« Il rencontra en marchant un ermite, *dont* la barbe blanche et vénérable *lui* descendait jusqu'à la ceinture. »

— Un ermite *de qui*, la barbe *à lui*, descendait, etc.... L'un des régimes est surabondant; redondance d'autant plus vicieuse ici, que les deux pronoms ne sont pas soumis à la même préposition.

Au surplus, la phrase de Voltaire est préférable encore à celle dont Buffon fournit l'exemple au chapitre de *la Panthère*. « .... Son maître prévient le danger, en portant avec lui des morceaux de viande, ou des animaux vivants, comme des agneaux, des chevreaux, *dont il lui en jette un* pour calmer sa fureur. »

*Dont il lui en jette un* est bien aussi féroce que la panthère.

On voit que ces grands écrivains n'eurent pas le bonheur de connaître l'inappréciable *Grammaire des grammaires* de Girault-Duvivier, ouvrage adopté par l'Université, et « *reconnu par l'Académie comme indispensable à ses travaux, et utile à la littérature en général.* » (Style du même Girault-Duvivier.)

Voici la dernière phrase de la Préface de son livre : « ... Je me trouverai heureux d'obtenir une « place à la suite de ces écrivains laborieux *dont* « les utiles ouvrages *leur* ont acquis l'estime des « hommes instruits et la reconnaissance de *leurs* « concitoyens. »

On chercherait vainement une période plus

malheureuse. La faute que nous signalons dans cette remarque est commise avec éclat par le grammairien. Ces deux *leur, leurs*, successifs, rapportés à des objets différents, ajoutent au charme de la phrase.

Il est bien fâcheux que l'Académie française ne puisse se passer des travaux du sieur Girault-Duvivier.

### CCCLXXV.

### ACCOUTUMÉ.

Le verbe *accoutumer* a deux acceptions différentes. Quand il signifie *faire prendre une habitude*, il est actif; mais il est neutre lorsqu'il veut dire *avoir coutume*, et dans ce dernier cas, il est bon de ne pas oublier qu'on ne donne pas aux participes des verbes neutres, un sens qui n'appartient qu'à ceux des verbes actifs. Racine s'est mépris sur l'acception de ce participe, en faisant dire à Roxane, dans *Bajazet :*

« Et que tout rentre ici *dans l'ordre accoutumé !* »

Les gens raisonnables *ont coutume* d'avoir de l'ordre; mais l'ordre ne saurait être *accoutumé.*

A. Chénier, dans l'idylle sur LA LIBERTÉ, a mis :

« Comment as-tu donc su d'herbes *accoutumées*
« Nourrir dans ce désert tes brebis affamées ? »

Les *herbes accoutumées* appartiennent à un

genre végétal qu'aucun naturaliste n'a signalé jusqu'ici.

L'Académie française, après avoir, dans son Dictionnaire, signalé la différence d'*accoutumer*, verbe actif, avec *accoutumer*, verbe neutre, a soin de méconnaître les conséquences de cette distinction, en confondant dans le même exemple, et à propos du participe de ce verbe, — *accoutumé au travail*, avec — *à sa manière accoutumée.*

Il est vrai que l'Académie joint à ces dangereux modèles : « et tout rentra dans l'*ordre accoutumé.* »

L'idée de *l'ordre* implique celle de *l'accoutumance*, surtout quand le mot *ordre* est précédé d'un verbe tel que *rentrer.* Il est donc inutile d'ajouter une épithète à ces mots : — Tout rentra dans l'ordre.

## CCCLXXVI.

## INAPTITUDE, INEPTIE.

Ces substantifs offrent l'exemple de deux mots issus de la même souche, qui n'ont pas le même sens.

*Inapte* n'existe pas dans notre langue; il serait plus fidèlement déduit de *aptus* et de *in* privatif, qu'*inepte*, dont on a tiré *ineptie.*

Entre ces deux frères, dont l'un, *inaptitude*,

est bien plus jeune que l'autre (il ne remonte guère plus haut que l'époque où Jean-Jacques l'a employé dans LES CONFESSIONS), il y a la différence qui sépare l'idiot de l'être à qui certaines facultés manquent. L'*ineptie* est une absence totale des dons de l'intelligence; l'*inaptitude* est l'absence de la capacité nécessaire pour atteindre à un résultat donné. L'un de ces noms a un sens général; la valeur de l'autre est restreinte à certains objets qui veulent être spécifiés.

## CCCLXXVII.

**ÉLÈVEMENT**, et divers autres néologismes de Port-Royal.

Arnaud parle de *l'élèvement* d'une âme à la pensée de Dieu; le mot n'a pas eu de succès. Nous disons aujourd'hui *l'élèvement* des bestiaux, ce qui est pire. Si l'on tenait à créer un mot propre à cette dernière acception, *élevage* serait plus régulièrement formé; mais *élevage* est un autre barbarisme.

L'école des solitaires de Port-Royal a fabriqué un certain nombre de vocables; les uns sont devenus français, les autres ont été repoussés. Plusieurs d'entre eux étaient pitoyables. Ce sont les jansénistes qui produisirent : *Rabaissement* (humilité), *hautesse* (pour élévation), *inexpé-*

*rimenté, inallié, inalliable, incorrompu, intolérance, clairvoyance, inobservation, inattention, désoccupation, désoccuper, désaveugler, coronateur, insidiateur, abrégement, brisement, déchirement, resserrement, attiédissement, inexplicablement, déclarément, incontestablement, indisposer, complaire, inconvertible*, etc...

Quelques-uns de leurs termes, placés dans des ouvrages de piété, sont restés dans le style de la chaire. Observons, à ce propos, que la plupart des néologismes forgés par les auteurs sacrés ne se mêlent pas au glossaire des lettres profanes. Les maîtres de l'éloquence chrétienne, les pères de l'Église, et leurs traducteurs du bon temps, contiennent même une foule d'expressions, de tours, d'images, qui leur sont propres, et que les écrivains du siècle de Voltaire n'ont point rendus vulgaires, et pour cause. M. de Chateaubriand, M. Victor Hugo, M. de La Mennais, en connaissent la valeur.

## CCCLXXVIII.

## OFFICE. — SERVICE.

« Rendre *des soins, des assiduitez, de bons* « *offices*, à une personne. *Bon office* vaut mieux « que *service* en quelques endroits; par exemple, « pour parler honnestement à une personne d'au-

« torité de qui l'on a besoin, il faut luy demander « un *bon office,* et non pas un *service.* »

(*Entretiens d'Ariste et d'Eugène.*)

Il est aisé de comprendre que l'on ne doit pas prier *une personne d'autorité,* de nous *servir.* Le mot *office* pourrait même devenir peu respectueux, si on lui donnait pour sujet le verbe *rendre.* Entre ces mots : — le *bon office* que vous m'avez *rendu*, et — *le service* que vous m'avez *rendu,* la distance n'est pas grande.

*Office*, dans cette acception, doit être considéré comme synonyme d'*assistance*, de *protection;* il sera donc de meilleur goût de remercier un supérieur du bon office qu'il nous a *accordé,* du bon office dont nous avons été l'objet, que des bons offices qu'il nous a *rendus.*

## CCCLXXIX.

### AGISSEMENTS.—DÉPASSIONNÉ.—SUBALTERNÉITÉ.

Depuis que M. de Toqueville a fabriqué à la tribune le substantif *insincérité*, jaloux de cette gloire académique, quelques députés s'empressèrent d'apporter un moellon à la Babel lexicologique. M. Billaud, fatigué du mot *actions,* lui substitua les *agissements;* M. F. Barrot, non moins révolutionnaire, mais moins barbare, trouva, sous l'inspiration du phalanstère, l'adjectif *dé-*

*passionné;* enfin, pour que la poésie fût représentée à la Chambre par un vocable digne d'elle, M. de Lamartine imagina l'élégant et euphonique *subalternéité.*

Suivant toute apparence, on parlera, dans vingt ans, un langage aussi harmonieux que nouveau.

CCCLXXX.

HARICOTS-FLAGEOLETS.

L'Académie ne dit rien des *haricots-flageolets,* mais les ménagères et les maîtres-queux en parlent beaucoup, et surtout au printemps.

On désigne vulgairement ainsi des haricots rouges ou blancs, jeunes et verts encore. Le terme est consacré; mais pourquoi *flageolets?* Rien ne ressemble moins à une petite flûte qu'une fève. Cette expression présente un exemple de corruption assez plaisant.

Du mot latin *phasiolus,* nos pères avaient déduit *faviole,* dont est tiré notre mot *fève. Faviole* subsiste encore dans plusieurs patois. — *Mingi da fevioles,* signifie encore, dans les villages de Franche-Comté, — manger des fèves, — manger des haricots. Les Italiens, de leur côté, disent *fagiuoli,* et *fagiuletti.*

Les petits haricots encore verts furent chez nous, qualifiés de *faviolets* ou de *fasiolets;* mais

les cuisinières de Paris ayant perdu la tradition de ces mots tombés dans l'oubli, et ne connaissant ni *faviolets*, ni *favioles;* trompées d'ailleurs, par le son du mot, changèrent le vieux diminutif en *flageolet.*

Voilà pourquoi nous voyons chaque année des haricots-flageolets, qui ressemblent fort peu à des flûtes.

L'expression est légèrement avariée; néanmoins, le Dictionnaire devrait, ce me semble, la mentionner et la définir.

## CCCLXXXI.

## FAUSSET, FAUCET.

Un critique que les gens de lettres considèrent comme un musicien, et que les musiciens regardent comme un littérateur du premier ordre, a fait naguère une longue dissertation sur l'*ineerie* des académiciens (telle est son expression), qui écrivent : une voix de *fausset.*

La raison sur laquelle il se fonde est que le mot dérive de *fauces*, *faucium*, la gorge, de la gorge, organe qui donne lieu à la voix en question.

Pour faire tomber cet argument, il suffit de demander d'où vient la voix dite *de poitrine;* comme elle s'élabore dans la gorge aussi bien que l'autre, on conçoit que le mot *fauces* n'a pu

être choisi pour indiquer un genre de voix particulier.

On ne doit donc pas écrire *faucet*, non-seulement par respect pour l'usage, mais encore par égard pour le sens commun.

Le mot *fausset* désigne ce qu'on nomme aussi *la voix de tête*. Ces notes aiguës ne paraissent pas être aussi naturelles à l'homme que les sons plus graves; elles simulent l'organe de la femme; c'est une voix étrange, déguisée, artificielle, une *fausse voix*, en un mot, par opposition à la voix ordinaire, une voix enfin, qui rend souvent *fausses* les notes qu'elle attaque.

Le substantif *fausset* n'a pas une autre étymologie; elle est fondée sur l'observation de l'effet vocal, accessible aux sens de la foule, et non sur de vaines préoccupations d'anatomie, causes indifférentes au peuple, que les circonstances extérieures frappent seules d'ordinaire.

## CCCLXXXII.

### ÉMOTIONNER. — ILLUSIONNER.

*Émotionner* n'est pas plus français qu'*illusionner*. Le premier de ces mots est d'autant moins opportun, que le verbe *émouvoir* le rend inutile.

## CCCLXXXIII.

## METTRE EN FAIT, POSER EN FAIT.

Locutions déplaisantes. Je ne conçois guère comment *on mettrait*, comment *on poserait en fait* ce qui n'est pas un fait. Si un *fait* existe manifestement, son existence est indépendante de notre volonté. L'expression est d'autant plus mauvaise, que la plupart du temps on l'emploie pour appuyer, non pas un fait, mais une opinion; comme dans ces phrases : « *Je mets en fait* qu'un homme sans cœur ne saurait devenir un grand artiste. »

« *Il pose en fait* que si l'on peut réussir par la ruse, la loyauté est plus habile encore, et que la ligne droite est le plus court chemin. »

Cette manière de parler ne présente que le stérile avantage de donner à la phrase un air d'arrogance. Grammaticalement, la construction en est répréhensible, et c'est à regret que nous voyons le Dictionnaire de l'Académie prêter son appui à une locution triviale, qui sent la basoche.

## CCCLXXXIV.

## PRÉSIDENT A LA COUR, PRÉSIDENT DE LA COUR.

Le Président *de* la Cour royale, c'est le Premier président. Un Président *à* la Cour est un Président de Chambre, un de ceux que, sous l'ancien régime, à l'époque des parlements, on désignait sous le nom de *Présidents à mortier.* Ces dignitaires président l'une des trois Chambres *à* la Cour royale.

Faute de se souvenir de cette distinction, nombre de personnes sont contraintes, pour désigner un des présidents *à* la Cour, de le qualifier de *Président de Chambre,* ce qui est toujours un peu vague; car on ne peut indiquer de quelle Chambre il s'agit, ces destinations diverses étant assignées chaque année par le sort à messieurs les Conseillers. Le Président *à* la Chambre est le premier des Conseillers *à* la Cour, auxquels il est assimilé, quand M. le Premier assiste en sa qualité à la séance. Le Dictionnaire a négligé de caractériser, parmi ses exemples, ces valeurs diverses des prépositions *à* ou *de.* De là peut-être les erreurs que l'on commet fréquemment à cet égard; car, si Président *de* Chambre est une dénomination bonne, Président *de* Cham-

bre *de* la Cour royale est moins correct; *Premier* président *à* la Cour est une locution tout à fait défectueuse. Le Dictionnaire de l'Académie n'est pas exact, lorsqu'il définit ces mots : - *Président du Parlement*, par « *Président* D'UNE CHAMBRE *des enquêtes*, des requêtes. »

C'est — Président *au* Parlement, qu'il fallait écrire.

## CCCLXXXV.

## PARLEMENT.

Les Anglais, qui nous ont emprunté ce mot, en ont corrompu le sens à l'époque où le gouvernement représentatif fut établi chez eux. Ils comprennent, depuis lors, sous ce titre, les deux Chambres législatives.

Auparavant, ce vocable désignait, chez eux comme chez nous, une cour judiciaire supérieure, connaissant directement ou par appel des affaires qu'on lui présentait.

Comme nous avons coutume, à présent, d'emprunter à l'Angleterre les mots mêmes de notre langue, défigurés ou détournés, nous usons maladroitement du substantif *parlement*, dans le sens nouveau qu'il a reçu au delà de la Manche. Mais, au lieu de comprendre sous ce terme les deux Chambres, comme on le fait à Londres, et de rappeler par là l'antique prérogative de ces corps,

qui constituèrent les États-généraux de la nation, nous n'entendons aujourd'hui spécifier, par le mot *parlement*, que la Chambre des Députés, ce qui est absurde.

Entre ces deux genres d'institution; celle d'autrefois et celle d'aujourd'hui, les rapports sont rares, indirects, et les différences fondamentales. Certains mots, dans l'étude de l'histoire, ont beaucoup d'importance, et peuvent, s'ils sont pris au rebours, égarer les étrangers ou nos arrière-neveux, sans compter qu'ils ne nous satisfont pas nous-mêmes.

Quiconque s'avisera d'établir une succession d'idées entre nos vieux Parlements et la Chambre des Députés, s'égarera nécessairement. Ce qui correspond aux Parlements provinciaux, ce sont les Cours royales, et rien autre. Ainsi, voilà un mot (*parlement*) qui est à nous, et dont nous avons altéré le sens, en le reprenant à l'Angleterre, qui elle-même, n'en use pas conformément à la manière dont on l'emploie en France.

Ce terme est donc affecté à trois valeurs différentes : historiquement, il représente chez nous, une cour judiciaire.

Lorsqu'il s'agit de l'Angleterre, il désigne la réunion des deux Chambres; et s'il est question de la France actuelle, *le Parlement* devient la Chambre des Députés.

Quelques personnes même, avec plus d'à-propos, attribuent ce substantif aux Cours royales, ce qui donne lieu à une quatrième acception, d'une exactitude insuffisante. Je pense donc qu'il faut dire : *les Parlements*, quand on parle de nos anciennes Cours judiciaires supérieures ; — *le Parlement anglais*, lorsqu'il est question de la représentation nationale chez nos voisins; mais, qu'en outre, on doit dire, se bornant à ces deux usages, — la Chambre des Députés, et — la Cour royale. Le mot Parlement, pour ce qui concerne la France, appartient exclusivement à l'histoire.

## CCCLXXXVI.

## APOGÉE.

« Notre langue ne peut supporter les méta-
« phores trop hardies, et nous ne sommes plus
« au temps du *zénith* de la vertu, du *solstice* de
« l'honneur, et de *l'apogée* de la gloire. »

(*Entretiens d'Ariste et d'Eugène.*)

Le père Bouhours augurait trop bien de la postérité ; nous sommes revenus *au temps de* L'APOGÉE *de la gloire*. L'usage finit par autoriser des termes fort prétentieux; celui-ci date des Précieuses. Le mot est formé de ἀπὸ, et du substantif γῆ, — *loin de la terre*. Les Grecs

en avaient tiré eux-mêmes l'adjectif ἀπόγειος, dont notre *apogée* est la traduction.

« L'*apogée* est le point où une planète se trouve à sa plus grande distance de la terre. »

(*Dictionnaire de l'Acad. franç.*)

Nous voici bien loin de *l'apogée de la gloire*, de *l'apogée de la fortune.*

Ce point le plus distant des planètes est le plus élevé par rapport à notre monde. De là cette acception figurée dont nous usons avec prodigalité. Elle se sent toujours un peu de la recherche qui présida à sa formation. Comme elle est pompeuse, elle serait déplacée dans un sujet mesquin. On parlerait judicieusement de *l'apogée* de la gloire de Louis XIV ou de Napoléon ; mais il serait d'un goût médiocre d'offrir au public *l'apogée* d'un commerçant enrichi. Quand les coffres d'un banquier sont pleins, sa fortune est au comble, mais non pas *à l'apogée.*

C'est s'exprimer tout à fait mal, que d'appliquer cette expression à des objets inertes et matériels : — *l'apogée du printemps* ... — les grandes eaux sont à leur *apogée*, elles vont décroître. — La maladie est à son *apogée.* Dans ces exemples, le sens figuré du mot n'est plus une extension, mais une corruption du sens propre.

## CCCLXXXVII.

## TENIR GRÉ.

*Gré* provient de *gratia*, et signifie proprement *inclination, bienveillance.* Nos pères ont construit ce mot d'après les verbes *gréer, aggréer,* et s'en sont servis plus judicieusement que nous, qui en avons étendu la valeur aux dépens de la précision. L'Académie s'abstenant de remonter à l'étymologie, définit le mot *gré* par *volonté, caprice, fantaisie.* C'est prendre le sens corrompu pour le sens véritable. Au surplus, l'Académie, quelques lignes plus bas, définit par — *mendiant*, le substantif *gredin.*

Timon marie d'une manière inusitée et condamnée par l'usage, le mot *gré* au verbe *tenir.* « Nous lui *tenons gré* de ses inspirations d'honnête homme. »

On dit *savoir gré*, et non *tenir gré.*

C'est se singulariser à bon marché. Ailleurs, il compare un prince, parent des Bourbons, à « Napoléon, qui ne leur était *de rien.* »

Cet archaïsme est fort abandonné de nos jours; comme il ne s'est conservé que dans une classe peu lettrée, il donne au style une allure provinciale et bourgeoise.

Quelques lignes plus loin, métamorphosant

en barbarisme une expression régulière; M. de Cormenin fait du mot *Prusse* un adjectif : « .... Je ne saurais nombrer les provinces russes « *et prusses.* »

Quel caprice futile et de mauvais goût, que celui de jouer ainsi avec les mots, pour produire un vain bruit d'assonnances au milieu d'une phrase!

CCCLXXXVIII.

FABULEUX. — PHÉNOMÉNAL. — VERTIGINEUX.

Un des traits caractéristiques de la littérature, à notre époque, c'est l'abus des expressions excessives. Autrefois, un ingrat se contentait de *déchirer* les cœurs; un fourbe, de *faire taire* sa conscience.

Bagatelles! aujourd'hui nous *broyons* les cœurs, nous *bâillonnons*, nous *étranglons*, nous *égorgeons* la conscience.

Au temps passé, l'on se contentait, pour qualifier la beauté d'une étoffe, d'un petit chien, ou d'un gilet, des adjectifs *joli*, *charmant*, etc... Aujourd'hui, le gilet est *adorable*, l'étoffe *sublime, inouïe, délicieuse, exquise, ravissante, prodigieuse, incroyable, surhumaine, divine.* Ces mots sont devenus tout ordinaires.

Mais le plus fréquemment employé peut-être, c'est l'adjectif *fabuleux.*

Il remplace *beau*, *grand*, *surprenant*, *inattendu*, *rare*, etc... On en fait un usage..... *fabuleux*.

Que la Société d'horticulture nous présente un fruit d'une grosseur inaccoutumée, la foule s'extasiera sur ce fruit *fabuleux*. Nous avons des chanteurs *fabuleux*; l'on assiste à des succès *fabuleux*. Cet adjectif se glisse partout. La littérature périodique commence à le naturaliser, mais les gens de goût ne le trouveront jamais naturel.

*Phénoménal*, qui aspire à remplacer *prodigieux*, *miraculeux*, ou simplement *extraordinaire*, est un barbarisme indigeste. On le laisse choir parfois dans la conversation, à laquelle il donne une apparence prétentieuse.

Quant au mot *vertigineux*, c'est encore pour satisfaire à la manie des expressions démesurées qu'on l'a détourné de son sens réel.

*Vertigineux* signifie : *qui a le vertige*. Des écrivains modernes fort distingués commencent à décrire des roches, des crêtes, des montagnes *vertigineuses*.

Depuis l'époque, assez lointaine, où les monts et les collines dansèrent comme des béliers, on a vu peu de montagnes tourmentées ou égayées par le *vertige*.

Mais cette épithète, sous l'acception nouvelle

et inadmissible de — *propre à donner le vertige*, présente l'inconvénient d'un terme mal fabriqué et appliqué gauchement.

En effet, j'ai remarqué que d'ordinaire c'est du pied de ces monts escarpés, c'est du bas du précipice, c'est au fond de la vallée que les auteurs signalent sur leurs têtes ces monts *vertigineux*.

Or, ces cimes aperçues dans les airs, de bas en haut, n'éveillent point l'idée du vertige, et c'est mal peindre un paysage, que de déplacer ainsi, au profit d'une épithète banale, le point de vue que l'on a choisi.

Du moment où, en découpant sur le ciel le profil des chaînes élevées, vous parlez de *vertige*, ma pensée s'envole de la plaine, plane sur la cime la plus escarpée, et le tableau qui s'ébauchait dans mon imagination se renverse et se brouille.

Il est dans le style mille finesses de dessin que l'on doit prendre l'habitude de rechercher, à l'aide desquelles, tout en usant d'une forme simple, et sans empâtement de mots, on arrive à donner à la pensée beaucoup de vigueur, de rapidité et de relief.

Diriger son esprit vers ces difficultés, c'est l'unique moyen d'arriver à le rendre difficile, et en quelque sorte chatouilleux : c'est en observant

de telles nuances que l'on acquiert un style neuf et limpide.

## CCCLXXXIX.

## SIMULACRE DE PENSÉE.

Quelquefois, une phrase arrangée en forme de maxime, simplement disposée, et construite avec des mots familiers et naturels, n'a aucun sens; mais comme, en la lisant, on ne se sent ni heurté, ni arrêté, l'on passe, et l'on a cru saisir une pensée. Toutefois, l'on n'a embrassé qu'une ombre; l'idée de l'auteur s'est brisée sur le métier.

Je trouve dans une comédie de C. Delavigne l'application de ces réflexions :

DERVILLE.

« Eh bien! morbleu! que direz-vous donc?

DALLAINVAL.

« Eh, mais!... la vérité! un tableau fidèle *doit* « *tout peindre, le bon et le mauvais côté.* Chez « nous aussi, il est de rares vertus et d'estima- « bles qualités; et vous le savez de reste.... »

— *Un tableau fidèle doit tout peindre, le bon et le mauvais côté....* voilà qui ressemble à une pensée pleine de bon sens; on glisse là-dessus

sans prendre garde. Ces mots n'ont pas le sens commun.

Sans faire observer l'inutilité de donner au verbe *peindre* un sens figuré dont on n'a nul besoin, et qui est fort gauche, sans remarquer qu'un *tableau ne peint pas*, demandons à l'auteur quelle image il se forme d'un tableau représentant *tout, le bon et le mauvais côté?*

*Le mauvais côté* de quoi? de quels côtés parlez-vous? qu'est-ce le mauvais côté d'un tableau? le côté le plus mal peint? non, puisque le *mauvais côté* dont vous parlez est nécessaire à l'ouvrage. Est-ce le devant et le derrière des objets copiés? cela est impossible; le tableau n'offre qu'un seul côté des choses.

Un tableau est l'imitation fidèle de la nature, lors même que l'imagination de l'artiste a fait tous les frais du sujet. Or, qu'est-ce que *le mauvais côté* de la nature?

Prétendez-vous par là qu'on doive, pour faire un tableau *fidèle*, accepter le beau comme le laid? Eh bien, cela n'est pas vrai; *le mauvais côté* doit être, en ce cas, soigneusement évité; le tableau sera bon, si vous avez fidèlement copié un beau modèle, fidèlement représenté une scène agréable ou terrible, mais qui ne choque en rien les convenances de l'art.

Ainsi, ces mots si faciles, si naturels en appa-

rence, — *un tableau fidèle doit tout peindre, le bon et le mauvais côté*, ne signifient rien.

Et voyez le danger de se rompre à des procédés de rhétorique, de *se routiner* à l'exercice de la phrase pleine et arrondie, et de se proposer, non d'exprimer ce que l'on pense, mais d'aligner les mots d'une certaine façon. Si l'auteur, moins *phrasier*, se fût borné à dire : — Un tableau doit être fidèle; il eût exprimé non-seulement sa pensée, mais une pensée quelconque.

Par malheur, la vieille méthode universitaire, — dire peu en beaucoup de mots, l'a égaré. L'abus du métier nous conduit à écrire en dormant.

## CCCXC.

### CONFIER DES VUES. — DEMANDER LE CONCOURS.

« Il m'a fait l'honneur de me *confier une partie* « *de ses vues*, et celui de me demander *mon con-* « *cours* pour le succès de sa mission relative à « la ville de Bordeaux. »

(Beaumarchais, lettre xxix.)

— *Confier des vues* est une expression peu brillante; confier *une partie* des vues, est tout à fait choquant.

On a entrevu quelque objet, on le *confie* à quelqu'un, en cachant un coin du tableau....

Cette figure est compliquée, inexacte; enfin, elle n'est pas agréable.

— *Demander un concours*, locution peu élégante, mais supportable. Toutefois, il est bon d'éviter, quand on parle de soi, de dire : — on a demandé *mon concours;* ce gros substantif semble présomptueux ; ce tour donne, à qui parle ainsi, un air d'importance que la bonne éducation doit réprimer.

Ces manières de parler sont presque justes, il est vrai; mais, ainsi que l'on peut, sans enfreindre les lois, être un très-vilain homme, de même, sans transgresser la grammaire, on peut faire un méchant écrivain.

## CCCXCI.

### EN pour COMME, produisant équivoque.

— Je vous aime *comme un frère*, est une période elliptique dont le sens est : — je vous aime comme on aime un frère.

L'usage a consacré cette façon de parler. Si, modifiant cette forme, j'écris : — je vous aime *en* frère, je vous hais *en* rival, etc..., je produis amphibologie. En effet, ces mots signifient-ils que j'aime quelqu'un comme un frère aime, ou que j'aime quelqu'un comme on aime un frère?

Cette tournure offre donc quelque danger, et

devient vicieuse quand l'action du verbe peut se prêter à une double application. Cet inconvénient n'a pas lieu toujours, et la distinction est facile; un prince dira fort bien : — Je vous parle *en* roi; un vieillard, à son fils, — je vous châtie *en* père, sans que cette phrase donne lieu à la plus légère incertitude. Le doute n'a lieu que lorsque les deux personnes en présence dans la période, sont égales devant le substantif.

## CCCXCII.

## SAUVEGARDER.

Un ministre qui, le mois passé, disait à la Chambre : — Je tiens compte des *fluctuations mobiles*, (qu'entendrait-il par des fluctuations *immobiles*, et par *flotter sans mouvement?*) a la malheureuse infirmité de ne pouvoir se défaire du verbe *sauvegarder*. Il est peu de barbarismes plus vilains et plus épais.

Espérons que bientôt nous verrons les verbes *chat-huer* ou *chat-huanter* (suivant l'érudition des inventeurs), *choux-fleurir, avant-courir, blanc-signer, contre-poisonner, basse-tailler, plain-chanter*, etc...

Cette économie lexicologique sera un beau titre à invoquer auprès des électeurs par messieurs les représentants de la nation française.

## CCCXCIII.

### C'EST MOI QUI EST, pour C'EST MOI QUI SUIS.

La première de ces façons de parler n'est pas plus défectueuse que celle dont Voltaire a donné l'exemple en disant : « Je suis un étranger *qui vient* chercher un asile dans l'Égypte. »

Dans cette phrase et dans les propositions analogues, le verbe doit toujours être rapporté au sujet principal, *je*, ou *vous*, suivant le sens de la proposition. Voltaire pèche quelquefois contre cette règle; mais Sedaine est son maître :

« O Richard, ô mon roi,
« L'univers t'abandonne;
« Sur la terre il n'est plus que *moi*
« Qui s'intéresse à ta personne. »

## CCCXCIV.

### IDIOME PARASITE

DU DIX-NEUVIÈME SIÈCLE.

Il nous est arrivé plus d'une fois de blâmer le néologisme et l'abus des images trop étranges, en nous appuyant sur ce motif que, si l'on ne restreignait cette licence, il se ferait, à côté du langage ancien, un langage récent, assez disparate pour rendre bientôt inintelligibles à la géné-

ration actuelle les chefs-d'œuvre du dix-septième siècle. Grâce aux traditions que l'on reçoit dans les colléges, l'idiome actuel n'a pas encore fait disparaître la langue de Corneille et de Pascal, dont il diffère néanmoins beaucoup.

Cependant, la transformation est déjà plus avancée qu'on ne le suppose. Dans le style des débats politiques, l'on signalerait des passages entiers que Racine, que madame de Sévigné, que Molière, que Voltaire même, n'auraient pas entendus. En voici trois, pris au hasard dans le compte rendu officiel d'une même séance de la Chambre :

« Nous avons un emprunt *à réaliser;* cet em-
« prunt a *son affectation* dans le *complément*
« *d'exécution* des travaux extraordinaires *votés*
« par la loi de 1841, *affectation* qui ne laisse
« *rien* de *disponible.* »

(M. Muret de Bord.)

Ce langage est tout nouveau.

« *Une concession* a été faite : c'est *le partage*
« égal de *la situation* commerciale en Espagne. »

(M. Billault.)

Après s'être écrié : « Nous avons voulu une
« paix qui fût au fond des cœurs *comme au fond*
« *des canons,* » M. Guizot a fait entendre ces paroles : « L'honorable Monsieur Thiers, *je cite*
« un cachet de sa politique, *tient* en plus grande

« *considération* que nous *l'opinion extérieure quo-*
« *tidienne.* »

« ... *Une fois les découverts* de 1840-44 *balayés*
« par LES RÉSERVES de l'amortissement..., » a dit un moment après M. Muret de Bord.

On peut affirmer que ces phrases tourmentées, et tressées avec des néologismes, auraient mis en défaut la sagacité des hommes du dix-septième siècle. Ce qui le prouve, c'est qu'aujourd'hui même, elles sont fort difficiles à comprendre.

La destruction progressive d'une langue est un des faits qui font le mieux concevoir, comment, de l'excès même de la civilisation, s'engendre la barbarie.

## CCCXCV.

## ÉVASIONS.

Beaumarchais appelle *évasions*, des réponses évasives; nombre de gens l'imitent, et ont tort.

« ... Les *évasions* des tribunaux, les dénis même
« de justice, m'ont un jour arraché cette réflexion
« très-sévère... »

Si l'on a voulu dire que les membres des tribunaux, emprisonnés, se sont *évadés* plusieurs fois, c'est fort à propos qu'on a parlé de leurs

*évasions;* mais ce mot ne contient pas d'autre sens, *éluder* n'étant pas synonyme de *s'évader.*

CCCXCVI.

SOUHAITER.

Ce verbe ne saurait marquer le temps passé, et on ne peut l'employer, à l'imitation de Voltaire, pour exprimer un regret. « Il *parut* sin-« cèrement attaché à la reine, et *souhaita* que « Zadig *eût paru* dans la lice pour disputer la « couronne. »

On *regrette* qu'une chose n'ait pas eu lieu, mais on ne peut *souhaiter* qu'elle ait eu lieu. *Regret* et *desir* sont loin d'être synonymes. *Le souhait*, *le desir*, *l'espérance*, dirigent la pensée sur les choses à venir.

Indépendamment de cette faute, la phrase que nous citons contient une négligence d'un effet désagréable. On veut parler de *parut* et *paru*, qui se heurtent dans la même phrase, et frappent l'oreille du même son, bien qu'ils soient pris dans deux acceptions différentes.

Que l'art d'écrire est difficile! Ce petit conte de *Zadig*, une des plus jolies productions de la plume de Voltaire, et la plus correcte, sans contredit, ce conte nous a fourni quantité de *remarques*. Cependant l'auteur, l'un des plus purs

de son temps, avait l'oreille délicate, et ne cessait de s'impatienter contre le méchant style de ses contemporains. Qu'en doit-on conclure? Que le plus saint, en matière de langage, pèche plus de sept fois par jour. Cela n'empêche ni le juste de Salomon, ni le grand poëte, d'arriver, l'un au Ciel, et l'autre au Parnasse.

## CCCXCVII.

### PELOTER. — FUGACE.

*Peloter en attendant partie* est une locution proverbiale qui se fait vieille; il faut donc en être ménager.

Un critique, examinant les œuvres posthumes d'un jeune poëte, écrit : « B..... nourrissait, à cette époque, d'autres projets plus « étendus, et il n'entendait que préluder ou *peloter*, comme on dit, par ces sortes de *bambochades.* »

— *Comme on ne dit pas*, Monsieur, ou du moins, comme on ne devrait pas dire. Ce verbe, dans son acception figurée, n'est plus acceptable dès qu'on l'isole de l'expression populaire dont il fait partie.

Puis, vous dites *préluder* ou *peloter;* ces deux mots, l'un poétique, l'autre bas et vulgaire, diffèrent trop par le sentiment qu'on y attache,

pour être ainsi conjoints, et pour que l'un soit élégamment remplacé par l'autre, surtout dans l'ordre où ils sont ici placés. Gardons-nous d'aspirer à descendre. Avoir trouvé *préluder*, et préférer *peloter*, c'est donner une fâcheuse idée du goût que l'on possède.

Si ce poëte *préludait*, il faisait œuvre de poëte; s'il *pelotait*, ce n'était qu'un apprentif, et ce verbe donne une idée fort mesquine de ses talents.

Plus loin, ce même poëte est qualifié de *fugace*. Sommes-nous réduits à ne pouvoir caractériser un écrivain qu'avec des termes de médecine ou de botanique ?

## CCCXCVIII.

### AUTRE, adjectif.

Un écolier, curieux de savoir si le mot *autre* est adjectif ou pronom, ne pourrait éclaircir ce point délicat à l'aide de la Grammaire de Letellier, ni au moyen de celle de MM. Noël et Chapsal, les seuls traités grammaticaux qu'on mette entre les mains des élèves de l'Université.

Ces deux professeurs ne consacrent pas une syllabe à cet adjectif irrégulier, et d'un emploi difficile.

*Autre* tient souvent lieu d'un pronom; souvent

il joue le rôle d'un adjectif, et suivant qu'il se rattache à l'une ou à l'autre de ces deux espèces, les règles auxquelles il est assujetti, sont modifiées.

« Quand *autre* est joint à un substantif, ou accompagné du pronom *en*, ce mot est adjectif, » dit Restaut.

D'où l'on conclut facilement que lorsqu'il est adjectif, il ne faut pas le laisser isolé du nom, ou du pronom *en*.

D'après ce principe, il n'est pas permis d'écrire, ainsi que l'a fait un critique : « Ce mouvement « poétique.... sut vite rallier, autour des noms « principaux, une grande quantité d'*autres*, se- « condaires, mais encore notables et distingués. »

Il fallait répéter le mot *noms;* ou modifiant la phrase, écrire : — sut vite, autour des noms principaux, *en* rallier une grande quantité d'*autres*. »

On laisse parfois cette faute se glisser inaperçue, dans les ambages de ces longues périodes chargées d'incises, que nous devons à une imitation maladroite des orateurs latins.

## CCCXCIX.

## VIOLENTER.

Il est peu de verbes aussi laids. Jadis on di-

sait : *faire violence.* Voici près de cent ans qu'on *violente,* et l'on commence à s'en dégoûter. Les pauvres femmes du peuple, battues par leurs maris, viennent conter au juge comme quoi on les a *violentées;* et l'auditoire de rire. Il est certains mots qui excitent la gaieté, *violenter* est du nombre. Il tombe peu à peu dans l'abjection, et bien qu'il soit français, les écrivains délicats en font fi.

Il est agréable dans le comique; mais ailleurs, il manque de distinction et de gravité.

## CCCC.

## SOBRE.

— *Être sobre* dans ses besoins; locution que l'on peut employer, bien qu'elle soit d'un style médiocre; mais on ne saurait admettre — avoir des besoins *sobres;* la sobriété étant une qualité propre aux personnes et non aux choses. A la vérité, l'Académie, dans son Dictionnaire, range au nombre de ses exemples : un *repas sobre,* une *vie sobre;* je crois qu'elle se montre trop indulgente, et que les auteurs scrupuleux doivent s'abstenir de phrases telles que celle-ci : « ... Si *sobres*, si modiques que fussent *les besoins* de Bertrand, il avait à y pourvoir. »

## CCCCI.

## MIROBOLANT. — MIRIFIQUE.

Deux barbarismes usités dans la conversation familière. Le second a pour lui l'autorité de Voltaire. Le premier offre un curieux exemple de la corruption des mots.

Un auteur, nommé Hauteroche, fit représenter autrefois une comédie intitulée : *Scapin médecin*, dans laquelle paraît un médecin qui traite tous ses malades avec des pilules. Médecin, en vieux français, se disait *mire;* pilule, en latin, se traduit par *bolus;* en réunissant ces deux mots par une voyelle euphonique, *o*, et en terminant le substantif ainsi composé, par la désinence *ant*, qui marque l'action, Hauteroche a fait un nom propre : Mire-o-bol-ant, *Mirobolant.*

Trompé par le radical du mot, qu'il a cru dérivé du verbe *mirari*, le peuple a pris ce nom de fantaisie pour un synonyme burlesque du participe *émerveillant.*

On appelle aussi, non pas *mirobolant*, mais *myrobolan*, une sorte de gland qui provient de certaines variétés de la famille des myrobolanées. Ce mot est une corruption de *myrobalan.*

*Mirifique* dérive évidemment de *mirificus;* il était français jadis, et Rabelais l'emploie souvent; mais il a cessé d'être en usage.

## CCCCII.

## DÉCRIRE UNE LIGNE DROITE.

Lorsqu'il est pris dans le sens de *tracer*, le verbe *décrire* ne s'applique qu'aux lignes courbes. On *décrit* une ellipse, un arc, une parabole, mais on ne *décrit* pas *une ligne droite*. Les cercles que parcourent les planètes, les courbes que tracent les astres dans leurs mouvements divers, sont *décrits* par ces corps célestes : le mot est consacré par l'usage dans cette acception. Les oiseaux de proie qui planent en rond *décrivent* des cercles dans l'air; les ruisseaux *décrivent* des sinuosités; bref, ce verbe ne semble convenable que quand il est question de lignes molles, contournées, et ce n'est pas en user avec justesse que de lui donner *la ligne droite* pour régime ou pour sujet.

Les Latins nous ont indiqué cette nuance, par l'emploi qu'ils firent de *describere*. Cicéron se servait du substantif *descriptio*, pour désigner l'ordonnance et les révolutions des étoiles. « *Ità* « *demetata signa sunt, ut in tantis* DESCRIPTIO- « NIBUS, *divina solertia appareat.* »

## CCCCIII.

## PRONONCER A VOIX BASSE.

*Nuntiare* signifie annoncer; *pro,* devant, en avant, en face de. *Prononcer* est plus énergique qu'*annoncer;* cependant l'on ne dirait pas — *annoncer à voix* BASSE. Ces verbes indiquent toujours que l'on parle haut, intelligiblement, et c'est une faute grossière contre le bon sens, que d'écrire : — *prononcer à voix basse,* comme plusieurs le font journellement.

## CCCCIV.

## PATENT. — PATERNE.

*Patent* provient de *patere,* être ouvert. Ce mot fut longtemps borné à l'acception qu'on lui donne en style de finances et de chancellerie. Les lettres *patentes* sont des lettres publiques, *ouvertes* à tout le monde. La dernière édition du Dictionnaire a consacré ce vocable dans le sens de — *manifeste, évident.* Néanmoins, il est nombre d'occasions où l'emploi de ces derniers adjectifs est préférable à celui de *patent.* C'est lorsque l'on ne peut l'unir aux substantifs sans l'éloigner par trop de sa valeur originelle. Tel est l'inconvénient des expressions figurées ; elles

donnent lieu parfois à des images défectueuses.

— Une vérité *patente*, c'est la vérité visible, sans voile; la vérité *ouverte* à tous; mais comment se rendre compte de cette phrase : « *les fruits* de cette politique sont déjà *patents ?...* »

Qu'est-ce qu'un *fruit* PATENT? Il est assez rare que deux termes figurés, mis en rapport immédiat, soient logiquement en harmonie. — *Patent*, tenant lieu de *manifeste*, — *fruits*, remplaçant *résultats*, voilà deux substitutions convenables; rapprochez les deux termes métaphoriques, vous n'avez plus qu'une absurdité.

*Patent*, au masculin, est en général d'une euphonie contestable.

De *patent* à *paterne*, la distance est grande, quant au sens. L'homme *paterne* est l'ennemi de tout ce qui est *patent*, *découvert* et net. *Paterne* équivaut à — *sournois et mielleux*, à — *doucement perfide, avec un air respectable et bienveillant.* Cet adjectif des deux genres est tout nouveau; on ne le rencontre que dans la dernière édition du Dictionnaire, où il est étrangement défini.

« PATERNE, adj. Paternel, qui appartient à un « père. *Il me parla d'un ton paterne.* Il est vieux, « et ne s'emploie qu'en badinant. »

Jamais ce mot n'eut de rapport sérieux et réel avec l'idée de paternité. S'il relève de *paternus*, il en est la parodie.

Jamais il n'a pu signifier : *qui appartient à un père.*

Jamais on n'a considéré comme vieille, une expression que l'on ne trouve ni dans le Dictionnaire de 1694, ni dans l'édition de 1718, — ni dans celle de 1740, ni dans celle de 1762, ni même dans l'édition prolixe de 1798, réimprimée et augmentée en 1811.

Jamais, enfin, l'on ne s'est servi; *en badinant,* du mot *paterne*, expression fort injurieuse, équivalente à *faux*, *fourbe*, *traître*, etc.

A cela près, la définition académique est excellente.

CCCCV.

## AUTEUR, ÉCRIVAIN.

Ces deux mots ne sont pas synonymes, et la manière dont on les emploie n'est pas absolument indifférente. Un bon *auteur* est celui dont les ouvrages, considérés sous le rapport de l'invention, du plan, de l'esprit, de l'originalité, sont satisfaisants. Mais on peut réunir ces qualités diverses, et n'être pas *écrivain.* Cette dernière qualité est relative au style, à la correction, aux subtilités de la forme.

Le grand *auteur* est celui qui excelle à trouver.

« *Æsopus auctor, quam materiam* REPERÎT, « *hanc ego polivi...*, etc. »

Phèdre est l'*écrivain*, Ésope est l'*auteur*.

Boileau, cet admirable poëte qui réunit l'une et l'autre faculté, fournit un bel exemple de cette distinction.

« Sans la langue, en un mot, *l'auteur* le plus divin
« Est toujours, quoi qu'il fasse, un méchant *écrivain*. »

CCCCVI.

IMITER L'EXEMPLE.

On *imite* quelqu'un, quand on *suit* son *exemple;* mais on *n'imite* pas *l'exemple* de quelqu'un.

Les *exemples* qu'on imite sont *celles* (et non pas *ceux*) que donnent à leurs écoliers les maîtres d'écriture.

CCCCVII.

IMMENSE, INNOMBRABLE.

*Immense* est ce qu'on ne peut mesurer; il se rattache à l'idée de grandeur. *Innombrable* est ce qu'on ne peut compter; il a rapport à la quantité.

On a gravé en lettres d'or, sur le granit de l'obélisque de Louqsor, quelques lignes qui finissent ainsi : « ... *aux applaudissements d'un peuple immense.* »

L'adjectif serait peut-être d'une exactitude suffisante sur la feuille d'un journal, « *ludibria*

*ventis.* » Mais le style lapidaire exigeant une précision mathématique, *un peuple innombrable*, aurait eu meilleure grâce sur du granit.

La postérité serait bien loin du vrai, si elle allait s'imaginer un jour que les Parisiens furent un peuple de Patagons.

### CCCCVIII.

### ANTÉCÉDENT.

Ce substantif ne peut désigner une personne, et devenir synonyme de *prédécesseur*, de *précurseur*, etc... On trouve néanmoins, dans un ouvrage de M. Cousin : « Kant, aussi, comme « Aristote, son véritable modèle, et son véritable « *antécédent*... »

Cette expression est incorrecte. Au surplus, Aristote est *l'antécédent* de Kant, comme Japhet est celui de Louis XV.

### CCCCIX.

Emploi des auxiliaires avec le participe passé des verbes neutres.

On dit : cet heureux temps *est* passé, nos maux *sont* finis. On dit aussi : — *Il a* passé par là, — *ils ont* fini leur travail.

Il ne faut pas oublier, quand on use de ces verbes neutres, qui tantôt marquent un état, et

tantôt une action, que c'est le verbe *avoir* qu'il faut joindre à leur participe, si la pensée se porte sur l'*action* même, et que c'est, au contraire, le verbe *être* qui convient, quand c'est *l'état* spécialement que l'on a en vue. On écrira donc :

« Ils *sont* passés, ces jours de fête; »
« Ils *ont* passé comme une ombre!... »

Les verbes neutres susceptibles de se conjuguer avec les deux auxiliaires sont assujettis à cette règle, à laquelle, faute d'un principe comme celui que nous venons de rappeler, on manque très-souvent. Beaumarchais s'y est mépris dans une de ses comédies. Bartholo cherche un papier dans la rue et s'écrie :

« Je ne vois rien;... il *est* donc passé quel-
« qu'un? »

On s'égare chaque jour de la sorte dans l'emploi du participe des verbes *disparaître*, *croître*, *accourir*, *cesser*, *périr*, *monter*, *descendre*, *sortir*, *vieillir*, *grandir*, *rester*, etc....

## CCCCX.

## DESIR, DÉSIR. — DEMANGER, DÉMANGER.

L'Académie met un accent aigu sur l'*e* du substantif *desir*. Les éditeurs de la mauvaise édition du Dictionnaire qui parut en 1798, ajoutent que *quelques-uns* écrivent le mot avec un *e* muet,

et que cette méthode est *moins régulière*. Ils se trompent; on doit écrire et prononcer — *desir*, *desirer*. Messieurs les Comédiens du Théâtre-Français, soigneux de conserver le beau langage, observent et professent encore avec scrupule, à l'égard de ce vocable, la prononciation du bon temps. Le radical des mots *desireux*, *desirer*, est le substantif *desir*, parfaitement indécomposable. Placez un accent sur *e*, et *dé* se présentera comme une particule prépositive.

Surmonté de l'accent, *dé*, au commencement des mots, a une valeur privative, ou une valeur explétive; mais il représente toujours la préposition latine *de* : — *dé*coller, *dé*coudre, *dé*nommer, *dé*tacher, *dé*sœuvré, *dé*considéré, *dé*pourvu, *dé*truit... Quand le radical des mots ainsi modifiés a une voyelle pour lettre initiale, d'ordinaire on lie la préposition à cette racine par un *s* euphonique. — *Dés*habillé, *dés*accoutumé, *dés*uni, etc...

En s'aidant de ces analogies diverses, l'on concevra que le mot *desirer*, écrit et prononcé avec un *é* fermé, paraît remonter à une étymologie tout autre que la véritable.

Si *de* (dans *desirer*) reçoit un accent, *dé* est nécessairement préposition; si *de* est préposition, le radical du mot est *irer*, vieux verbe français dérivé de *ira*, et qui a toujours été syno-

nyme de *être en colère*. Ce vocable, ainsi composé, a été usité dans la langue d'*oil*, sous l'acception d'*apaiser*, de *calmer*, de *dé-s-irriter* ou *irer;* on disait alors dans ce sens, — *désirier*.

C'est commettre une faute non moins sensible, mais plus divertissante, que d'écrire, comme le fait l'Académie, — *démangeaison* et — *démanger*. — *Démanger*, c'est faire l'opposé de *manger*. Les personnes qui s'expriment proprement disent : — une *de*mangeaison, — le front me *de*mange, etc...

*Désir*, *démangeaison*, sont aussi incorrects que le seraient, une *dévise*, un *dénier*, un *dévoir;* tant qu'on écrira et qu'on prononcera *demeurer*, *demander*, *devenir*, l'on devra conserver l'*e* muet à la première syllabe de *demanger* et du verbe *desirer*.

CCCCXI.

DONJON.

C'est, dit le Dictionnaire de l'Académie, « la « partie la plus forte et la plus élevée d'un châ- « teau. »

Comme le point le plus fort n'est pas ordinairement le plus élevé, il faut croire que cette *force* provient de la hauteur *inaccessible* de *cette portion* de l'édifice. Ainsi, d'après la définition du Dictionnaire, on est fondé à penser que

les donjons d'un château, ce sont les combles, ou les toitures de la maison.

— Non, s'écrieront quelques lecteurs; un donjon, c'est une tour.

Autre erreur; car *une tour* est loin d'être toujours *un donjon*, bien que dans les livres on emploie sans cesse indifféremment ces deux mots.

C'est le cas de répéter ici que la simplification de l'orthographe est la plus barbare des corruptions, parce qu'en déguisant les étymologies, elle amène tôt ou tard de l'incertitude et du louche dans le sens des mots.

Au moyen âge, le vocable qui nous occupe s'écrivait d'une façon bien différente. Au lieu de *donjon*, vous trouvez *domjonc*, *domjont*, ou même *aomjonct*. Ce substantif composé dérive donc de *domus-junctae*, maisons jointes, ou de *domui juncta*, en sous-entendant *turris*. — Tour jointe à une maison, — tour encastrée dans un édifice.

Le *donjon* d'un château est une maîtresse tour attenante à l'édifice, ou bien une tour flanquée de tourelles ou d'autres constructions. Dans tous les cas, *le donjon* est un bâtiment fortifié, *logeable;* ce n'est jamais une tour isolée.

## CCCCXII.

## ELLIPSES VICIEUSES.

Les trois exemples que nous citerons sont tirés du même ouvrage.

1° « C'était *un corps* délicieux, *que mademoi-* « *selle de Coulanges.* »

Nous ne remarquons qu'en passant le peu d'opportunité de l'épithète *délicieux*. Ce qui nous frappe le plus, c'est cette proposition : — Mademoiselle de Coulanges était *un corps*.

Cette façon de s'exprimer, due au siècle de Louis XV, dénote une philosophie peu consolante.

La créature humaine se trouve là définie et représentée par la matière, par la forme seule. Aussi la phrase de l'auteur communique-t-elle à la pensée un tour presque grossier.

On admettrait sans peine une période semblable à celle-ci : — C'était un *esprit* délicieux, que mademoiselle de Coulanges; parce qu'il ne nous répugne nullement d'être représentés par ce qui est en nous de plus noble, de plus élevé. Notre âme, c'est nous-mêmes; le corps, c'est l'enveloppe; et quand on nous dit : *Mademoiselle**** est *un corps* délicieux, notre esprit mal satisfait éprouve je ne sais quoi d'analogue à ce qu'il ressentirait si l'on disait :

— C'est un charmant *fourreau* que cette *lame*. Je crois que cette figure, qui tient, observerait un rhéteur, de l'ellipse et de la synecdoche, n'est point agréable.

2° « .... Les deux petits enfants de Kitty avaient « *huit ans et dix ans*, le visage frais et rose, etc... »

— Ils avaient *huit ans* et *dix ans*... Le lecteur pourra penser qu'ils avaient dix-huit ans. Or, ce n'est pas ce qu'on a prétendu dire. — Ils avaient, *l'un* huit ans, et *l'autre* dix. L'auteur a contre lui, dans cette circonstance, la raison, la grammaire et l'usage.

3° « Quelle petite coterie ne peut devenir club? « quel club, *assemblée?* quelle assemblée, *comi-* « *ces?* quels comices, *sénat?* et quel sénat *ne* « *peut* régner? et *ont-ils* régné sans qu'un homme « *y régnât?*... »

La première fois que — *ne peut devenir* est sous-entendu, (quel club, assemblée?), l'ellipse est déjà forte, à raison de la négation qui est jointe au premier verbe, et de l'infinitif qu'il régit. A la troisième question, l'ellipse devient tout à fait incorrecte. Vous sous-entendez — *ne peut devenir*, et le mot *comices* au pluriel exigerait que vous eussiez mis — *ne* PEUVENT *devenir*. On ne peut sous-entendre dans une proposition subordonnée, un terme non exprimé dans la proposition principale.

— *Quel sénat ne peut régner?* est encore une phrase écourtée. Ce genre de latinisme ne s'est pas introduit dans notre langue.

Ce qui suit est tout à fait hors d'usage : — Et *ont-ils* régné sans qu'un homme *y* régnât ?

Vous parliez d'un sénat qui peut régner, et sous ce prétexte, vous sous-entendez tous les sénats qui ont régné. Ce travail, que vous imposez au lecteur, il ne l'acceptera pas.

*Ont-ils* n'a pas de sujet réel; Y (sans qu'un homme Y *régnât*) n'en a pas non plus. Avec un style aussi algébrique, on arriverait au mysticisme le plus ténébreux.

Mais peu d'ellipses équivalent à celle-ci, qui est de C. Delavigne :

« J'ai voulu par le luxe en imposer un peu.
« Je dis un peu; BEAUCOUP, je me croirais coupable;
« Un peu, c'est nécessaire, et même indispensable. »

—*Et même indispensable*, qui conclut cette jolie phrase, est une triste cheville. De toute évidence, ce qui est *nécessaire* est *même indispensable*.

Cette autre ellipse, dans la Préface du Dictionnaire de l'Académie, est plus fâcheuse encore :

« .... Il était juste de dire que nulle part la « langue n'était mieux parlée, et son esprit repré- « senté avec plus d'éclat. »

Ici l'on sous-entend à la fois *que* relatif, un

adverbe, un pronom, un substantif, et un verbe. Le lecteur est obligé de choisir parmi les termes sous-entendus, et d'en retrancher l'adverbe *mieux*, que le sens rejette. Puis il faut, que distribuant les mots sous-entendus, il les intercale à deux endroits différents, dans la proposition elliptique, afin d'obtenir une période régulière que voici :

—Il était juste de dire *que nulle part* la langue *n'était* mieux parlée, et QUE NULLE PART son esprit N'ÉTAIT représenté avec plus d'éclat. »

Quand une phrase, dans le premier membre, contient la négation *ne*, et que cette négation doit être corroborée de *pas* dans le second membre, il n'est pas permis de la supprimer. On lit dans M. Cousin :

« Quiconque ne croit pas à la véracité de ses « facultés,... N'A *le droit de croire* à quoi que ce « soit, *et à la véracité de Dieu plus qu'à toute « autre chose.* »

La négation doit être répétée, et doublée du mot *pas*, à la seconde proposition : — et *n'a pas* le droit de croire à la véracité, etc...

Si, du reste, l'on écarte ce solécisme, l'ellipse restera blâmable encore, à raison de son étendue, et de la différence des régimes, dont l'un est indéterminé, tandis que l'autre est défini.

## CCCCXIII.

## SELON MOI. — DIEU ME PARDONNE.

La prose a ses chevilles comme la poésie a les siennes. Ce sont certaines locutions que l'on entremèle aux membres de phrase, dans l'unique but de les rendre plus carrés, plus symétriques: ces bourgeons de la période n'ajoutent rien au sens, et n'ont par eux-mêmes, la plupart du temps, aucune grâce. Quelquefois même, à raison du sens de la proposition dans laquelle on les introduit, ils deviennent déplacés et d'un effet disgracieux.

Ainsi, l'expression — *selon moi,* qui est ambitieuse, rogue, tranchante, comme presque toutes celles que nous ont léguées la basoche et la fureur de discuter, cette expression, rarement utile, est souvent désagréable. Lorsque vous émettez une pensée, l'on sait que vos paroles sont la traduction de cette même pensée qui vous est propre, et — *selon moi* que vous ajouterez est surabondant. De plus, ce mot peut donner à croire que vous attachez à cette pensée, qui est vôtre, une importance, un prix surprenants. *Selon moi* est peu aimable; se citer avec cette naïveté crue, comme

on cite une autorité, c'est un travers de l'esprit.

Un auteur d'un mérite incontestable décrivant l'aspect général de Londres, termine ainsi : « ... En un mot, dans sa vaste étendue, et dans « tout son ensemble, Londres offre, *selon moi*, « quelque chose de majestueux, de grandiose « et d'imposant. »

Lors même que ce voyageur se fût dispensé de mettre *selon moi*, on n'eût pas douté que ces impressions ne fussent les siennes, et personne ne se fût avisé de croire que cette opinion sur l'aspect général de Londres était *selon* saint Luc ou *selon* saint Matthieu.

Plus loin, le même écrivain nous présente une seconde cheville non moins oiseuse et trop souvent employée. « Tout ce qui frappe les yeux « d'un étranger n'a qu'un attrait secondaire pour « les miens, que je crois, *Dieu me pardonne*, « uniquement destinés à la lecture des vieux ti- « tres de notre histoire. »

— Dieu vous pardonnera, n'en doutez nullement, et tous vos péchés vous seront remis ; car un homme assez scrupuleux pour implorer la divine miséricorde, à propos de ses goûts laborieux, doit être bien sage.

Il en est de même de ceux qui disent : — Je crois, *Dieu me pardonne*, qu'il a plu cette nuit,

— Vous avez, *Dieu me pardonne*, une maison qui me plaît fort, etc....

Le royaume des cieux est à eux.

Les romanciers font un usage fréquent et intempestif de cette formule, dont les auteurs dramatiques abusent de leur côté. Les premières personnes qui s'en servirent, au moyen âge, l'ont fait à propos; elles espéraient, *Dieu leur pardonne!* arracher la vie à leur ennemi, et autres genres de succès auxquels le bon Dieu n'applaudit pas. Bref, elles imploraient le pardon d'une faute, d'un dessein, ou d'une pensée répréhensibles. Plus tard, on a plaqué ces mots dans un membre de phrase, pour l'allonger et le rendre sonore, et l'on a constitué des nonsens.

Il y a quelques années, *Dieu me damne!* variait le formulaire exclamatif. Ces surcharges sentent la négligence, et il est malséant, dans les sujets profanes, de prodiguer à l'étourdie le plus vénéré de tous les noms. Ce n'est pas que *Dieu me damne! diantre! pardieu*, etc..., soient des termes sérieusement blâmables : ils offrent, dans la littérature, un inconvénient que Monsieur de Nîmes, en confessant une dame, lui signalait avec assez de malice. La pénitente s'accusait de prononcer quelquefois le *b*....., le *f*....., etc... — Madame, interrompit le confes-

seur, ce ne sont pas des péchés; seulement, c'est la marque d'une très-mauvaise éducation.

Ce petit défaut-là est un péché mortel dans la pratique des lettres.

## CCCCXIV.

## PARALOGISME DANS LA PHRASE.

Désignons ainsi ces raisonnements faux qui se glissent dans une période destinée à mettre en relief une idée juste. L'idée est desservie par la phrase; l'auteur pense bien, mais il exprime mal.

Un romancier écrit à un peintre que leurs idées sont communes, que l'un, avec son pinceau, propage, comme l'autre avec sa plume, un même principe, une même tradition. Cette réflexion, énoncée d'une manière plus ou moins élégante, peut être juste. Mais si l'auteur écrit: « Vous et moi, mon ami, l'un avec son pinceau, « l'autre avec sa plume, nous suivons deux lignes « parallèles.... *qui aboutissent au même point*, » son idée, bien qu'intelligible, a pour expression un véritable paralogisme. Deux lignes parallèles, chacun le sait, ne peuvent se rencontrer.

Voici deux autres phrases tout aussi mauvaises, et offrant un défaut analogue.

1° « Avec ces deux éléments, qui marchant

« en sens contraire, *concourront* ainsi *au même* « *but....* » (MURET DE BORD.)

— Des éléments qui *marchent*, est une fière métaphore : des objets allant *en sens contraire*, ne *concourent* pas : *courir avec* ne saurait indiquer l'action de marcher dos à dos et en sens opposé. Enfin, la forme de la proposition est vicieuse en son ensemble; car s'il est vrai que, par moyens divers, on arrive à pareille fin, il ne l'est pas que l'on aille *au même but*, en marchant *en sens contraire*. La justification de cette pensée demanderait une comparaison trop lointaine, trop recherchée; celle *des éléments* en question, avec deux voyageurs partant, l'un par l'Ouest, l'autre par l'Orient, pour faire le tour du globe en suivant dos à dos la même latitude. Il faut trop d'imagination et de géographie pour entendre de semblables périodes.

2° « Personne ne demande à la Grèce de re- « noncer au *grand* avenir *inconnu* qui lui est « PEUT-ÊTRE *réservé*. »

Comment la Grèce renoncerait-elle à l'inconnu, aux destinées fortuites (*peut-être*) que l'orateur présage sans les connaître lui-même? Puisque cet *avenir* est *inconnu*, que savez-vous s'il est *grand?* — Si vous vouliez indiquer qu'un *avenir inconnu* lui est réservé, infaillible prophétie! le mot *peut-être* est une formule dubitative que rien

ne justifie. De quelque côté qu'on l'étudie, cette phrase laisse voir une absence totale de logique.

Les erreurs de ce genre sont communes; elles rendent le style flottant et diffus; on y est entraîné par l'abus des figures et par la manie de placer, dans la même période, une métaphore, en pendant à une première métaphore; puérile manière d'entendre le nombre et l'harmonie. Souvent aussi, comme dans ce dernier exemple, on s'égare en voulant donner de la pompe, à renfort de mots et d'épithètes, à une idée simple et bornée. Les grands mots ne vont qu'aux grandes choses, et rarement encore; les petites éclatent et crèvent, quand on les gonfle avec excès du vent des paroles.

## CCCCXV.

## NÉOLOGISMES DE TIMON.

« L'esprit d'une assemblée française est si pur, que le moin-
« dre néologisme le blesse. »

(TIMON, — *Études sur les orateurs parlementaires.* — T. 1, p. 9.)

Se jeter dans le néologisme, c'est, comme l'observe Timon, attenter à la pureté du langage, et s'exposer à blesser le goût et l'esprit des lecteurs. Un idiome aussi mûr que le nôtre est à la hauteur de toutes les idées; l'auteur

qui fabrique des barbarismes n'accuse point la pénurie de la langue, il témoigne de sa propre insuffisance, de son manque de flexibilité; il se met à la suite des écrivains médiocres qui furent continuellement les grands novateurs en matière de lexicologie. M. de Cormenin a si bien senti le danger de la néologie, que, dans une circonstance où il risquait un barbarisme à la mode, il a pris soin de s'excuser. « M. Mauguin, dit-il quelque part, tient beau-« coup à passer (pardon du néologisme) pour « un homme *gouvernemental.* » Scrupule tardif: le même auteur s'était déjà servi dix fois, sans s'excuser, de cette même expression.

Bien qu'il nous ait fourni l'épigraphe qui couronne ce chapitre, Timon a procréé et accrédité plus de néologismes que tous les publicistes contemporains réunis. En voici quelques-uns, glanés çà et là dans les *Études sur les orateurs parlementaires.* Loin d'épuiser la matière, on n'en a pris que la fleur. Il n'est pas inutile de signaler au public ces barbarismes, afin qu'il s'en abstienne.

Agglutiner.
Agrairiste.
Altissime.
Antagonisme.
Antinomies.
Aumôner.
Aurivores.
Avouerie, (*charge d'avoué.*)
Bâcleur.
Bouchure.
Brouillures (les) *du cerveau.*
Camarillaire.
Chartique.

Chevaleresquement.
Constitutionnalisme.
Dégrouper.
Doctrinal.
Élucider (s').
Emmenoté.
Empaletoqué.
Empiégé.
Exclamer (s').
Fluctuosé.
Fluent, *adjectif.*
Gouvernocratie.
Hydroliciens.
Illibéral.
Imaginatifs (les), *substantif.*
Impalpabilités (*vous êtes des*).
Impréparé.
Incidenter.
Indéracinable.
Individualisme.
Inglorieusement.
Inofficiel.
Inoubliable.
Irrésistibilité.
Irresponsabilité.
Jugeoteurs.
Légiférer.
Mimer.
Orationner.
Parlementage.
Passée, *substantif.* (*Frémir à la passée des zéphyrs.*)
Pataraphe.
Personnaliser.
Plèbe.
Policier.
Préfectoral.
Principicule.
Prosternation.
Radicalité.
Rebattues (des), *substantif.*
Réglementaires (les), *substantif.*
Religiosité.
Réquisitionner.
Sautée, *substantif.* (*Escalader d'une sautée.*)
Scrutiner.
Sénilité.
Soubresauté.
Spécialistes, (*gens spéciaux.*)
Télégraphie, (*des télégraphies de gestes.*)
Torve, (*l'œil.*)
Vénérabilité.
Volubile.

Pour peu que ces tendances fussent encouragées, pour peu que l'on suivît cet exemple, il faudrait bientôt, pour l'intelligence du français *parlementaire* et révolutionnaire du siècle dix-neuvième, donner un supplément au complément du glossaire de 1798, qui servit de cimetière aux vocables gracieux de la Terreur, tirés de Linguet, de Fouquier-Tinville, de Danton, de Marat, de Babeuf, et de divers autres philologues.

## CCCCXVI.

### SOURCE, PRINCIPE. — DEVENIR PAR LA SUITE. — ENTRAINÉ VERS, ENTRAINÉ A. — BEAUCOUP pour PLUSIEURS, — etc.

Girault-Duvivier, dans la Préface de sa Grammaire, nous apprend que, grâce à lui, « le professeur pourra, en remontant à *la source* des « *principes*, donner à ses leçons le caractère d'au« thenticité qui, etc.... »

*Principe* vient de *principium*, *commencement*. Le mot *source*, qui désigne le commencement d'un fleuve, est pris au figuré dans la même acception que *principe;* d'où il résulte que *la source des principes* est une locution équivalente à — *la source des sources*, — *le principe des principes*, — *le commencement des commencements*.

Plus loin, le même auteur ajoute : « Une lan« gue vivante est sans cesse entraînée *vers* des « accroissements, des changements, des modifi« cations, qui deviennent, *par la suite*, *la source* « de sa perfection et de sa décadence. »

Ces accroissements, ces modifications, ces changements (un seul de ces deux derniers mots suffisait) *ne deviennent pas*, — *par la suite*, — *la source* ; ils sont sur-le-champ et dès l'heure où

ils se manifestent, — *la source* de la perfection ou de la décadence de la langue.

Si elle n'était entraînée, cette langue, que *vers* ces modifications, elle pourrait ne les pas subir; mais elle est entraînée *à* des modifications, *à* des accroissements, ce qui est plus grave; *à* équivaut ici à — *dans*.

On dit : — être entraîné *vers* quelqu'un, parce que l'on ne peut l'être qu'auprès de la personne. Mais une langue n'est pas entraînée *auprès* des changements; elle est entièrement précipitée *dans* cette voie des modifications et des accroissements.

Enfin, Girault-Duvivier aurait pu se dispenser d'ajouter *par la suite* au verbe *deviennent*, attendu que chacun sait qu'on ne devient pas *auparavant*, mais *par la suite*.

A la même page du même grammairien, on lit : « *Le but principal que* je me suis proposé, « est de déterminer.... »

Il fallait : — *le but* que je me suis proposé *principalement*.... Le génie de notre langue exige qu'il en soit ainsi.

Vingt lignes plus bas : « .... De là ces mots « nouveaux que l'on s'empresse d'adopter avant « *qu'une* longue réflexion, un usage constant et « l'appréciation des grands écrivains les aient « consacrés... »

Il fallait répéter *avant que,* devant — *un usage.* Par ce moyen, la phrase eût été à peu près correcte, quoique lourde et mal conformée.

Au feuillet suivant, en parlant des Grammaires : « Elles sont le fruit des méditations...; mais « *beaucoup renferment* des systèmes qui... »

On lit dans Vaugelas : « BEAUCOUP étant em- « ployé pour *plusieurs,* ne doit pas être mis tout « seul ; il faut y ajouter *personnes* ou *gens.* »

Th. Corneille, sur ce même propos, avertit la Mothe le Vayer qu'on ne doit pas dire : — *beaucoup croient que pour réussir dans les affaires....*, mais, *beaucoup de personnes* croient...

Enfin, Girault-Duvivier lui-même nous apprend, après Wailly et Féraud, qu'on ne doit pas dire : *beaucoup pensent....* — *beaucoup sont d'avis....*

Au bout de quelques lignes, nous trouvons dans la même Préface : « J'ai donc dû me servir « des termes les plus généralement employés *et* « *les plus usités.* » Redondance inutile.

A la ligne suivante, Girault-Duvivier nous raconte qu'il a traité INDIVIDUELLEMENT des mots, et qu'il a fait, au surplus, tous ses efforts pour remplir sa tâche.

Pour que son plan soit mieux apprécié des lecteurs, il le justifie en ces quatre lignes :

« *La partie didactique* de l'ouvrage est donc

« distribuée comme *le sont* toutes les Grammai-
« res; mais *cette partie* formant *un corps de doc-*
« *trine*, peut être lue *de suite*, et elle a dû être
« divisée méthodiquement. »

1° En quoi peut consister la partie *non-didactique* d'une Grammaire?

2° *Une partie* d'une Grammaire ne peut être distribuée comme l'*est* une Grammaire, attendu que *la partie* ne peut être assimilée *au tout.*

3° Je ne conçois pas comment *une partie* peut former *un corps.*

4° Qui m'expliquera le sens de ces mots : *de suite?* « (cette partie peut être lue de suite). »

L'Université regarde Girault-Duvivier comme le meilleur de nos grammairiens, et l'Académie française *a reconnu*, nous l'avons dit plus haut, *que la* GRAMMAIRE DES GRAMMAIRES *est indispensable à ses travaux.*

De ces faits, on doit conclure, 1° que la meilleure des Grammaires ne vaut pas grand'chose, puisqu'elle n'a pas mis celui qui la possède le mieux, (l'auteur qui l'a composée) à même d'écrire plus purement et avec plus d'élégance qu'il ne le fait.

2° Que les bons écrivains ont seuls, et seuls peuvent transmettre les secrets de l'art d'écrire, puisque seuls ils sont parvenus à acquérir l'intelligence du génie de notre langue.

Enfin, on reconnaîtra, par l'exemple de Girault-Duvivier, que la méthode qui préside à l'enseignement du français est vicieuse quant au principe, et nulle quant au résultat; puisque le meilleur des grammairiens écrit plus incorrectement que le plus illettré des vaudevillistes.

Que la *Grammaire des Grammaires* soit le plus complet des traités grammaticaux, je ne le nie point; l'Académie l'a reconnu, l'Université en demeure d'accord, et l'ouvrage a semblé de si haute importance, que le Roi en accepta la dédicace.

La lettre dédicatoire est sous nos yeux; elle se compose, quant au fond, d'un seul alinéa; le surplus est consacré aux formalités, et aux formules d'actions de grâces. Quand on écrit au Roi, on réunit tous ses efforts, et l'on ne néglige point son style. Voici ce court alinéa; il servira de confirmation aux idées que nous avons tout à l'heure émises :

« En m'accordant cette faveur *honorable*, Sire, « vous avez assuré le succès de mon ouvrage, « et comblé les vœux d'un père de famille qui « léguera à ses enfants le souvenir de votre bien- « veillance. Ils seront fiers de penser que L'AU- « TEUR DE LEURS JOURS, après avoir consacré une « partie de sa vie à un travail utile, a obtenu un « regard d'approbation d'un grand Prince, DONT

« le moindre titre à la vénération DE SES sujets « et à l'admiration de la postérité, est D'ÊTRE le « plus éclairé des Rois *que* la France cite avec « orgueil. »

Peu de parfumeurs *brevetés du Roi* se permettraient un semblable style.

Il est inutile d'analyser les fautes grammaticales et les maladresses de cette phrase; l'auteur est si inhabile, qu'il n'entend pas même le sens des mots qu'il enfile avec tant de peine à la suite les uns des autres.

CCCCXVII.

CONTRASTÉ. — INDÉTERMINÉ. — DISTANT.

« ... Et *contrasté*, teint de couleurs paisibles,
« Le jonc, couvert de ses papillons d'or,
« Riait au vent sur des sites terribles. »
(C***.)

L'observation qu'on a faite ailleurs, à propos des participes *convenu* et *réfléchi*, trouve ici une application indirecte. *Contraster* étant un verbe neutre, on ne dira pas des *joncs contrastés*, parce qu'on ne contraste pas *quelque chose*. Par ce mot *contrasté*, le poëte a voulu sans doute exprimer une idée analogue à celle du *bicolor* des Latins; mais le participe français contiendrait une si énorme élision, que cette fantaisie force le sens.

Forcer le sens des vocables, est un défaut ordinaire chez les auteurs portés au style poétique;

c'est souvent en exagérant la valeur des mots qu'ils arrivent aux images fausses, l'un des vices de leur méthode.

On voit dans *Atala :* « La lune brillait au milieu d'un azur sans tache, et sa lumière gris de perle descendait sur la cime *indéterminée* des forêts. »

L'auteur eût pu se servir des mots — *douteuse, indécise*, etc....; mais l'amour des expressions vives l'a conduit à user du participe *indéterminée*, qui ne signifie pas proprement — *vague, nuageux*, et tout ce qu'il a souhaité d'enfermer dans ce terme. Plus d'un auteur s'est abusé en voulant imiter l'inimitable écrivain en qui nous signalons ces défauts de détail.

Mais il n'y a pas à se méprendre ici : quand nous disons la cime *douteuse*, la cime *indécise* des bois, cette *indécision*, ce *doute* sont en nous; ce doute est le fait de l'erreur de nos sens. Au contraire, si je dis *indéterminée*, l'action du verbe s'applique au substantif *forêts*, et il semble que je parle de lieux inconnus et qui ne sont absolument pas *déterminés*.

Dans la tragédie de *Moïse*, le même auteur fait dire à Marie :

« Que du lâche Ephraïm nos concerts méritants
« Attirent les regards sur ces *sommets distants !* »

*Distant* est pris comme synonyme de *lointain*,

ce qui est inexact. Le Dictionnaire de l'Académie française définit ainsi ce mot :

« DISTANT, ANTE, adj. Éloigné. » (Suivent deux exemples.)

Explication peu juste; *distant* ne signifie pas *éloigné*. Ce mot, qui a rapport au temps, au lieu, équivaut à — *éloigné* DE.

On ne saurait donc en user sans complément. Il signifie si peu — *éloigné*, qu'il peut vouloir dire : *tout proche*. — Ce mur touche presque à la maison; il en est *distant* de trois pouces.

*Distant* implique, il est vrai, l'idée d'une *distance*, mais sans la déterminer en aucune sorte; et parler de *sommets distants*, c'est indiquer sa pensée d'une manière confuse.

Ces taches légères, éparses dans le style des plus grands écrivains, servent à nous rappeler que la perfection a été refusée à la nature humaine.

SECONDE PARTIE.

—

REMARQUES

SUR

# LE STYLE

ET

LA COMPOSITION LITTÉRAIRE.

# REMARQUES

SUR

# LE STYLE.

## I.

## DU STYLE.

Στύλος, *stylus*, signifie un *stylet*, un *poinçon* avec lequel jadis on égratignait la cire pour y tracer l'écriture : issu de cette origine, le substantif *style* a rapport, non à la pensée même, non au genre de la composition, mais à la forme du langage, à la manière dont l'écrivain met en œuvre sa conception. — Avoir *du style*, répond à ce que les peintres nomment : posséder *une manière*, exécuter avec un *certain sentiment*, à ce que les musiciens appellent : *chanter avec méthode*. Ces trois termes se prennent en bonne part ; car *la*

*manière, le style, la méthode,* ne désignent que *le procédé propre à chaque individu.* C'est là ce qui constitue l'originalité de l'artiste, ce qui le distingue de ses rivaux, ce qui lui imprime un sceau particulier. Chaque homme sachant écrire, a son style propre, et n'en a qu'un. S'il en était autrement, on pourrait créer autant de variétés de style qu'il y a de combinaisons diverses de la pensée, et l'on arriverait à classer l'infini. Le style est un don du ciel, et ne s'apprend pas; il doit être en harmonie continuelle avec l'idée. Il est donc superflu d'établir dans le style certaines variétés, certaines catégories, en faisant abstraction du génie propre de l'auteur. Il y a autant de genres de style que de manières de peindre, autant de manières que de maîtres, autant de procédés littéraires que d'écrivains distingués, que d'esprits originaux. Toute division à cet égard est chimérique. Classer dans le style, des espèces, comme l'a fait Rollin, en assujettir l'emploi à des sujets de compositions donnés, dire à un auteur: — Tu useras ici d'un tel style, et plus loin, de tel autre; c'est là une des plus plaisantes méprises où puisse entraîner la logique appliquée à l'étude de la poésie et de l'éloquence.

Cette erreur, causée par de mauvaises définitions d'un substantif, a acquis autorité de loi

dans le siècle dernier. Les rédacteurs de l'*Encyclopédie*, par respect pour Cicéron et Quintilien, ont entraîné les critiques dans des idées de convention, et Voltaire qui eût dû les éclairer, s'en garda soigneusement. Lorsqu'il disserta sur le mot *style*, il s'appliqua à tourner les difficultés, il voltigea autour du sujet sans l'aborder jamais. Cette manie des classifications philosophiques a exercé sur les études une influence assez saugrenue.

Il n'est personne qui ne se souvienne de sa rhétorique, et d'avoir appris à travailler en style *simple*, en style *fleuri* ou *tempéré*, et en style *sublime*. Qu'elles étaient claires et ingénieuses, les définitions de ces trois variétés du style! Le style *simple* s'emploie pour dire des choses simples; le style *fleuri*, pour les matières agréablement fleuries, et le style *sublime*, lorsqu'on a intention d'exprimer des choses sublimes. Grâce aux leçons du professeur, chacun était sublime infailliblement, à peine du *pensum*. Les difficultés résidaient dans la main-d'œuvre, et préoccupé de la sublimité du style, l'écolier fouettait Pégase avec ardeur. De la pensée, on n'en parlait guère, et dans cette pratique du sublime, il ne fut jamais question des idées. Avoir des idées sublimes, ce n'est rien; tout est contenu dans la machine à style, et il suffit qu'on sache la faire

mouvoir. Pour y parvenir, aucun secours ne manquait à l'apprenti, et des modèles choisis appuyaient le précepte.

« Que vouliez-vous qu'il fît contre trois?
— QU'IL MOURUT! »

repliquait le vieil Horace. Voilà le style sublime. Avec quel soin l'on développait les beautés et la noblesse de ce *qu'il mourût*, et comme l'on prouvait l'indignité de tout autre mot qui remplacerait l'imparfait subjonctif du verbe *mourir!*

Le disciple admirait à juste titre, et appelait, impatient, l'heure de crier son *qu'il mourût*. Mais le lendemain d'autres modèles prouvaient que le verbe *mourir* n'est pas héroïque, et qu'il serait incongru d'accuser d'*être mort* un héros tombé sur le champ de bataille. Suivant cette rhétorique-là, on devait dire : « Il s'élança sur les légions ennemies, et frappé de mille coups, *il périt* victime de sa valeur. »

Quel embarras! que penser du vieil Horace et du verbe *mourir?* Et personne pour expliquer que le — *qu'il mourût* est sublime, parce qu'il est la plus simple expression imaginable d'un sentiment sublime!

Voici donc le verbe *périr* placé au plus haut rang dans l'estime de la classe. On rentre au logis : un journal est sur une table, on s'en empare et on lit : « Une épizootie s'est déclarée

dans la commune de F....; les agriculteurs sont dans la plus vive inquiétude ; il a déjà *péri* cinquante bêtes à cornes. »

Comment arranger ces bêtes à cornes avec le vieil Horace ? et que faire, pour rendre à chacun ce qui lui appartient ?

Il n'y a point de style *sublime*, comme l'entendent les rhéteurs ; il n'existe ni style *fleuri*, ni style *simple*. Mais il est quelquefois (*apparent rari*) des âmes sublimes qui parlent tout naturellement leur langage. Quand le sublime est dans la pensée, le style est beau ; l'idée commande, le style obéit. La rhétorique peut former des rhéteurs ; mais, soyez vrai, vous serez éloquent ; car vous serez simple. Et ne concluez pas de ces distinctions verbeuses que *le simple* et *le sublime* habitent deux camps différents.

Le style, quant à son allure, dépend de la nature du sujet mis en œuvre ; quant à son caractère fondamental, lequel est invariable, il est le produit du goût naturel, de l'esprit, du cœur de l'écrivain.

Buffon l'entendait de la sorte, qui s'écriait : — Le style, c'est l'homme même. Pascal était dialecticien et calculateur ; son style est ferme, concis, limpide ; celui de Bossuet est plus abondant ; Corneille a la virilité antique ; il tonne, et Racine murmure plus volontiers. Tous ces au-

teurs, sans changer leur méthode, sans se préoccuper de vains préceptes, ont été fleuris, sublimes et simples tout à la fois à leur manière, et dans les conditions de leur style. Ils n'ont point agi, dans leurs productions, d'après certaine loi générale et formelle. Bossuet n'est point sublime de la même manière que Pascal; Corneille n'atteint pas au sublime, en procédant comme Racine ou Molière.

Quant au style *fleuri*, je n'ai jamais su ce que cela peut être, où il commence, où il finit, et à quoi on le reconnaît. Si la Rhétorique, en traçant cette variété, s'est souvenue de cette vieille rose tachée de lie, léguée par Anacréon à Ovide, à Tibulle, qui l'ont jetée au siècle de Pier Aretino, lequel en dispersa les feuilles dans la fange de Voisenon et du chevalier de Parny; si l'on a eu pour objet ces *concetti* fades et tourmentés dont Pétrarque a fourni le modèle à Voiture, à Campistron, à Scudéry, à la Calprenède et à M. de Fontanes; alors le *style fleuri* n'est plus qu'un souvenir; ses fleurs artificielles *sont flétries et mises en foin, toutes desséchées et mortes*, suivant l'expression de Brantôme.

Quoi qu'il en soit, on ne s'est jamais bien entendu sur la valeur précise du mot *style*. Des grammairiens incapables d'écrire dix lignes avec élégance, accuseront M. de Chateaubriand de man-

quer de style, s'ils découvrent dans son texte un solécisme. Le style, en dépit d'eux, peut être beau sans qu'il soit correct, et on peut être grammatical en écrivant comme un sot. Le style sera *décousu, négligé, prétentieux, pesant, diffus*, etc.; car ces défauts appartiennent à la nature humaine. Mais observez, que les diverses propriétés du style sont toujours certains traits du caractère de l'auteur; que ce style est l'auteur lui-même, qui le crée selon son humeur, suivant son goût ou la tournure de son esprit, sans honorer du plus léger souvenir les recommandations et les recettes cicéroniennes de son professeur d'humanités.

Les anciens nommaient ce genre de maître *ludi magister;* ils avaient bien raison.

## II.

## STYLE SOUTENU.

« On a tant peur, dans notre nation, d'être « bas, qu'on est d'ordinaire sec et vague dans « les expressions. Veut-on louer un saint, on « cherche des phrases magnifiques;... tout se « passe en exclamations sans preuve et sans « peinture. Tout au contraire, les Grecs se ser- « voient peu de tous ces termes généraux, qui « ne prouvent rien..... Nous avons là-dessus

« une fausse politesse semblable à celle de cer-
« tains provinciaux qui se piquent de bel esprit;
« ils n'osent rien dire qui ne leur paroisse exquis
« et relevé (1); ils sont toujours guindés, et croi-
« roient se trop abaisser en nommant les choses
« par leurs noms. Tout entre dans les sujets que
« l'éloquence doit traiter; la poésie même ne
« réussit qu'en peignant les choses avec toutes
« leurs circonstances. Voyez Virgile,... etc... Mais
« il faut avouer que les Grecs poussoient encore
« plus loin le détail, et suivoient plus sensible-
« ment la nature..... Il faut être judicieux pour
« le choix des circonstances, mais il ne faut point
« craindre de dire tout ce qui sert, et c'est une
« politesse mal entendue que de supprimer cer-
« tains endroits utiles, parce qu'on ne les trouve
« pas susceptibles d'ornements.... D'ailleurs, il
« faut reconnoître que tout discours doit avoir

(1) Ce travers des provinciaux, que mentionne ici Fénelon, se retrouve à toutes les époques. Pollion trouvait à Tite-Live je ne sais quoi de travaillé qui sentait le terroir de Padoue. Voici ce qu'en outre on lit dans Quintilien : « Il faut bannir de la diction toutes les façons de parler « étrangères, ou qui viennent des provinces... On voit des « gens dont le langage est plus précieux que poli, témoin cette « vieille d'Athènes, qui ayant remarqué que Théophraste af- « fectoit un certain mot, fort bon d'ailleurs, ne balança pas à « dire qu'il étoit étranger, et quelqu'un lui demandant à « quoi elle le connoissoit : — *A ce qu'il parle trop bien,* » répondit-elle.

« ses inégalités : il faut être grand dans les gran-
« des choses ; il faut être simple sans être bas
« dans les petites ; il faut tantôt de la naïveté et
« de l'exactitude, tantôt de la sublimité et de la
« véhémence. IL FAUT SUIVRE LA NATURE DANS
« SES VARIÉTÉS ; après avoir peint une superbe
« ville, il est souvent à propos de faire voir un
« désert et des cabanes de bergers. La plupart
« des gens qui veulent faire de beaux discours
« cherchent sans choix, également partout, la
« pompe des paroles ; ils croient avoir tout fait,
« pourvu qu'ils aient fait un amas de grands
« mots et de pensées vagues.... »

Voilà une critique judicieuse du style noble et académique du grand siècle, dont les traditions, exagérées encore par des écrivains pompeux et dénués de souplesse, sont professées par les rhéteurs sous l'apparence d'un *style soutenu*, qui n'est que monotone, que flottant, et mal approprié à la plupart des sujets. Cette méthode est quelquefois celle des Latins, nos modèles, auxquels notre auteur oppose la poétique plus libre et plus flexible des Grecs. Suivons-le dans les conséquences de son raisonnement, appliquées à l'art tragique.

« Les périphrases outrées de nos vers n'ont
« rien de naturel ; elles ne représentent point
« des hommes qui parlent en conversation sé-

« rieuse, noble et passionnée. On ôte au specta-
« teur le plus grand plaisir du spectacle, quand
« on en ôte cette vraisemblance. J'avoue que les
« anciens donnoient quelque hauteur de langage
« au cothurne :

« *An tragica desævit et ampullatur in arte?* »
(HORAT. lib. 1, ep. 3, v. 14.)

« Mais il ne faut point que le cothurne altère
« l'imitation de la vraie nature.... tout homme
« doit parler humainement.....

« Il me paroît même qu'on a donné aux Ro-
« mains un discours trop fastueux : ils pensoient
« hautement, mais ils parloient avec modéra-
« tion..... Il ne paroît point assez de proportion
« entre l'emphase avec laquelle Auguste parle
« dans la tragédie de *Cinna*, et la modeste sim-
« plicité avec laquelle Suétone nous le dépeint
« dans tout le détail de ses mœurs.... La pompe
« et l'enflure conviennent beaucoup moins à ce
« qu'on appeloit la *civilité romaine*, qu'au faste
« d'un roi de Perse.... Un grand homme ne dé-
« clame point en comédien ; il parle en termes
« forts et précis dans une conversation ; il ne dit
« rien de bas, mais il ne dit rien de façonné et
« de fastueux.... La noblesse du genre tragique
« ne doit point empêcher que les héros mêmes
« ne parlent avec simplicité, à proportion de la
« nature des choses dont ils s'entretiennent....

« De là vient ce désespoir si ampoulé et si fleuri :

« Percé jusques au fond du cœur
« D'une atteinte imprévue aussi bien que mortelle,
« Misérable vengeur d'une juste querelle,
« Et malheureux objet d'une injuste rigueur.... »
(CORNEILLE, *le Cid,* act. 1, sc. 10.)

« Jamais douleur sérieuse ne parla un langage « si pompeux et si affecté.

« Il me semble qu'il faudroit aussi retrancher « de la tragédie une vaine enflure qui est contre « toute vraisemblance. Par exemple, ces vers ont « je ne sais quoi d'outré :

« Impatients désirs d'une illustre vengeance,
« A qui la mort d'un père a donné la naissance,
« Enfants impétueux de mon ressentiment,
« Que ma douleur séduite embrasse aveuglément,
« Vous régnez sur mon âme avecque trop d'empire.
« Pour le moins, un moment, souffrez que je respire,
« Et que je considère, en l'état où je suis,
« Et ce que je hasarde et ce que je poursuis... »
(CORN., *Cinna,* act. 1, sc. 1.)

« .... On parle naturellement, et sans ces tours « si façonnés, quand la passion parle. Personne « ne voudroit être plaint dans son malheur par « son ami, avec tant d'emphase.

« M. Racine n'étoit pas exempt de ce défaut, « que la coutume avoit rendu comme nécessaire. « Rien n'est moins naturel que la narration de « la mort d'Hippolyte. Théramène, saisi, éperdu, « sans haleine, peut-il s'amuser à faire la des-

« cription la plus pompeuse et la plus fleurie? »

Ces défauts proviennent du préjugé jusqu'à ce jour *invaincu*, comme disait Corneille, qui exige dans l'auteur un style se soutenant toujours à la même hauteur et au même ton. Système qui fut combattu de bonne heure, comme on vient de le voir; car ces pages qui contiennent en germe un principe sur lequel est fondée la liberté, la diversité du drame moderne, ces attaques contre nos écrivains classiques, ne sont ni de Goëthe, ni de Schiller, ni de Byron, ni de M. Victor Hugo; elles sont de Fénelon.

L'appui de ce grand critique est précieux pour nous ; son opinion démontre que les nôtres ne sont pas dictées par le caprice, et que le style noble, fleuri, et constamment *soutenu*, dont l'école se fait une loi, est aussi loin de la vérité que de la nature.

Tel est le fait qui établit, entre la littérature professée dans la rhétorique universitaire, et la littérature actuellement vivante, une anomalie tranchée. Observez que les morceaux contestés par Fénelon sont rangés par l'Université parmi les modèles, et proposés comme des chefs-d'œuvre.

Nos contemporains, dans leurs tentatives de révolution, ont dépassé le but et manqué de science comme de principes, ce qu'ils ont bien

prouvé en préférant Pradon à Racine; de son côté, l'Université, en enfermant l'art dans un système inflexible, étouffe le grain poétique; son éloquence ressemble aux langues fixées, qui sont des langues mortes.

Autant il y a lieu de mépriser un style bas, décousu, diapré de jeux de mots et de faux brillants, autant doit-on rejeter une manière ampoulée et invariablement solemnelle. Cette allure que, depuis la fondation de l'Académie, on a cherché à donner à la littérature française, afin de l'ennoblir et de l'accommoder au goût de la Cour, est une conséquence de l'étiquette rigide que Louis XIV a établie. Le style *officiel* des panégyriques, des épîtres, des éloges et des dédicaces, prit une extension extraordinaire, et l'on arriva à introduire dans *l'éloge* des champs, des bergers et des forêts, les formules qui servaient à complimenter le plus grand monarque de l'univers. La périphrase supplanta fièrement le terme propre, et il devint de bon goût, dans la belle littérature, d'affecter certaines images plus ou moins vagues, et de voiler le détail au moyen de l'expression figurée. Méthode pesante et froide, qui remplace la nature par une convention, qui sent le travail, et force l'auteur à se restreindre aux idées les plus communes.

Rien de dangereux comme un procédé qui nivelle tous les genres de style, fait de la phrase un but, et ôte à la peinture le relief avec la simplicité.

C'est surtout dans les ouvrages de longue haleine qu'apparaît le vide de ce style qu'on appelle *soutenu*, parce qu'alors les transitions ne sont plus ménagées, la monotonie s'établit, et l'on est forcé de sacrifier des détails essentiels, mais trop naïfs, *trop vrais*, pour cette manière toujours majestueuse. On peut constater l'effet de ces défauts, imparfaitement, sans doute, dans certaines périodes isolées. Florian entame ainsi la narration d'un combat de taureaux :

« Au milieu du champ est un vaste cirque « environné de *nombreux* gradins : c'est là que « l'*auguste* reine, habile dans cet art *si doux* de « gagner les cœurs de son peuple en s'occupant « de ses plaisirs, invite souvent *ses guerriers* au « spectacle le plus chéri des Espagnols. Là, *les* « *jeunes chefs* sans cuirasse viennent *sur de rapides coursiers*, attaquer *et vaincre* des taureaux « sauvages. Des soldats à pied, *plus légers encore*, « tiennent d'une main *un voile* de pourpre, de « l'autre, des lances *aiguës*,... etc. »

Quelques *éloges* par la Harpe nous offriraient les mêmes abus.

Voici comment Marmontel décrit les effets d'un orage :

« Un murmure *profond* donne le signal de la « guerre que les vents vont se déclarer. *Tout à « coup* leur fureur *s'annonce* par d'effroyables « sifflements. Une épaisse nuit enveloppe le ciel « et le confond avec la terre (image vieille et « forcée); la foudre, *en déchirant ce voile téné- « breux*, en redouble encore *la noirceur; cent « tonnerres* qui roulent et semblent rebondir sur « une chaîne de montagnes, *en se succédant l'un « à l'autre, ne forment* QU'UN *mugissement qui « s'abaisse* et qui se renfle *comme celui des va- « gues*. Aux secousses que la montagne reçoit du « tonnerre et des vents, elle s'ébranle, *elle s'en- « tr'ouvre;* et de ses flancs, *avec un bruit horri- « ble*, tombent *de rapides torrents...* »

Dans ces images, la vérité est sacrifiée au nombre de la période; le lecteur sera peut-être ébloui de ces grands mots, mais il ne se représentera nettement aucun site de la nature bouleversée par un orage.

— La fureur des vents ne s'annonce pas *tout à coup;* — un murmure ne saurait être *profond,* sans cesser d'être un murmure. — L'effet de l'éclair sur les nuées, forcé dans l'expression, est trop minutieux, trop passager, pour trouver place au milieu d'une description si peu détaillée. Comment *cent* tonnerres *qui se succèdent l'un à l'autre* ne *forment-ils qu'un mugissement?* Qu'est-

ce qu'*un mugissement qui s'abaisse*, — et qui *se renfle?* Ce mugissement du tonnerre est fort atténué par une plate comparaison avec — *celui des vagues*. Enfin, les montagnes ne *s'entr'ouvrent* pas pour donner passage aux eaux pluviales, puisque l'ondée tombe des nues, et ne sort pas du cœur des montagnes.

L'auteur, quelle ressource puérile! a compté, pour son effet, sur la gradation calculée de ces mots : — murmure, — sifflement, — secousse, — mugissements, — bruit horrible, etc... Est-il besoin d'observer que ces effets, tout littéraires, ne sont point copiés d'après nature?

Rien n'est plus propre à éclairer le jugement et le goût, que ces sortes d'analyses, qui en démontant la *machine littéraire* d'un auteur, font voir comment il procède, et découvrent les moyens dont il use.

Ailleurs nous trouvons :

« Dix fois le soleil *fit son tour* sans que le vent « fût apaisé (Quelle fade périphrase!). Il tombe « enfin, et bientôt après, un calme profond lui « succède; (faux comme observation). Les ondes, « *violemment* émues, se *balancent* longtemps « encore.....; mais *insensiblement* leurs sillons « s'aplanissent; et, sur une mer immobile, le « navire, *comme* enchaîné (pourquoi *comme?*), « cherche inutilement dans les airs un souffle

« qui l'ébranle; la voile *cent fois déployée*, re-
« tombe *cent fois* sur les mâts. »

On a parlé de *calme profond;* pourquoi revenir trop tard sur l'agitation des vagues? Quand les ondes ne sont qu'*émues*, elles n'ont pas de *violence; violemment émues*, est une mauvaise locution. Quand les vagues sont violemment agitées, on ne saurait dire qu'elles *se balancent;* la violence est désordonnée, le balancement, régulier et presque doux. Puis, quelle façon peu poétique de dépeindre le calme plat! *Le navire, comme enchaîné, cherche inutilement dans les airs un souffle qui l'ébranle....* Eh! non, le navire ne cherche rien du tout; il dort; s'il cherchait quelque chose, ce ne serait pas — *un souffle qui l'ébranle*, parce qu'*un souffle* n'*ébranle pas;* c'est la tempête qui ébranle le navire; le souffle du vent le pousse. — *La voile cent fois déployée, retombe cent fois sur les mâts.* O rhéteur! ce détail fait moins apprécier l'effet du calme plat que l'inexpérience de vos matelots!

Ce mauvais style passa longtemps, et passe encore, dans les facultés de province, pour solide et nourri. Il est *soutenu*, parce qu'il se maintient de la sorte tout le long des *Incas*, de *Gonzalve de Cordoue*, du *Voyage d'Anacharsis* et des *Martyrs*, ouvrages d'*agrément* que l'on se fait honneur de mettre entre les mains du jeune âge.

Le principe de cette école, plus éloignée des anciens que ne le furent jamais les plus outrés de nos auteurs du jour; de cette école qui vint expirer sur *la lyre* de Delille, de Millevoye, de Fontanes, et contre laquelle protestèrent tour à tour, par leurs écrits, Molière, Pascal, Fénelon, la Fontaine, Boileau, et Voltaire (dans ses Contes en prose et en vers qui sont la critique de *la Henriade* et de ses tragédies); le principe de cette école remonte aux grands prédicateurs du siècle de Louis XIV, et à la méthode adoptée dans les discours académiques. Les Bossuet, les Fléchier, les Massillon, les Bourdaloue, furent assurément de grands orateurs. Ce sont, nos maîtres l'enseignent, de parfaits modèles. — Des modèles de quoi? et dans quel genre? C'est ce qu'il faudrait discerner. Le style grave et majestueux qui convient dans une église n'est pas un modèle pour les écrivains profanes; on n'écrit pas l'histoire, on n'écrit pas un roman comme un sermon.

Thomas, autre modèle consacré dans les *Leçons de littérature*, Thomas que nous sacrifions ici, pour ne pas irriter des préjugés d'école, par le choix de quelque grand nom canonisé, Thomas dépeignait mal, et écrivait avec une pesanteur fort *soutenue*. Comment se réglerait-on sur cette prose molle et cadencée?

« Dugay-Trouin s'avance, la victoire le suit. « *La ruse* et l'audace, *l'impétuosité* de l'attaque « et l'habileté de la manœuvre l'ont rendu maître « du vaisseau commandant. Cependant l'on com- « bat de tous côtés; sur une vaste étendue de « mer *règne le carnage*. On se mêle; *les proues* « heurtent contre *les proues* (jamais!); *les ma-* « *nœuvres* sont *entrelacées* dans *les manœuvres* « (qu'est-ce que cela signifie?); les foudres se « choquent et retentissent. Dugay-Trouin ob- « serve d'un œil tranquille *la face* du combat, « (*le combat*, en un seul mot, eût rendu la pé- « riode moins ronde,) pour porter des secours, « (il faudrait — *du secours*), réparer des défaites, « ou achever *des* victoires..... Les Anglois, *d'une* « *main*, lancent les flammes, *de l'autre*, tâchent « d'éteindre celles qui les environnent; (*cedo ter-* « *tiam*...) Dugay-Trouin n'eût desiré les vaincre « que pour les sauver. (Cela est fort touchant; « que ne les laissait-il donc en repos?)

« Ce fut un horrible spectacle pour un cœur « tel que le sien (point du tout! Plaisante idée; « faire de ce vainqueur un philanthrope!), que « de voir ce vaisseau *immense* brûlé *en pleine* « *mer* (où voulez-vous qu'il brûle?); la lueur « de l'embrasement réfléchie au loin sur les flots, « (quand la mer est agitée, rien ne *se réfléchit* « *au loin*), tant d'infortunés errants en furieux

« (comment *erre-t-on*, quand on erre *en fu-*
« *rieux?*), ou palpitants immobiles, au milieu
« des flammes (s'ils *palpitaient*, ils n'étaient pas
« *immobiles*), s'embrassant les uns les autres
« (quelle amabilité entre des marins ANGLAIS qui
« se battent!), ou se déchirant eux-mêmes (exa-
« gération), levant *vers le ciel* des bras consu-
« més (impossible), ou précipitant leurs corps
« fumants dans la mer; d'entendre le bruit de
« l'incendie, les hurlements des mourants (les
« *mourants* ne *hurlent* plus)... jusqu'au moment
« terrible où le vaisseau s'enfonce, l'abîme se
« referme, et tout disparoît (phrase incorrecte).»

Dugay-Trouin n'a rien vu de tout cela; d'abord, parce que la fumée du canon et des brûlots l'en empêchait sans doute; puis, parce que, n'ayant pas l'intention, dans son Rapport au Roi, de faire une amplification d'écolier, il s'occupait à des travaux plus importants, et n'avait pas de temps à perdre. L'auteur ne s'aperçoit pas qu'en discourant ainsi, il montre son héros, seul inactif, et étranger, lui seul, à la bataille navale. Terminons :

« Puisse le génie de l'humanité (serait-ce Dieu,
« par hasard?), mettre souvent de pareils ta-
« bleaux devant les yeux des rois qui *ordonnent*
« des guerres! (on *ordonne* un dîner, quand on
« est maître d'hôtel). Cependant, Dugay-Trouin

« poursuit la flotte *épouvantée*. Tout fuit, tout « se disperse (si *tout* n'avait pas fui déjà, il n'au- « rait rien à poursuivre; mais, la sonorité de la « période, et la coupe, et le nombre....) la mer « est couverte de débris; nos ports se remplissent « de dépouilles..... Les fruits de la bataille d'Al- « manza furent assurés (assurer *des fruits!*); « l'archiduc vit échouer ses espérances, et Phi- « lippe V put se flatter que son trône seroit un « jour affermi. »

Dans ce genre de style, la forme emporte le fond; l'on sacrifie à certaines inversions; on bouche les trous du canevas avec des épithètes quelconques, et les phrases sont rangées avec symétrie, d'après leur taille, au mépris de l'ordre logique. Ce qui caractérise encore cette méthode, c'est, dans l'exposé des faits, la division régulière des détails, trois par trois : la règle est formelle. N'en mettez qu'un, ou trouvez-en trois. *Numero Deus impare...*

« Dugay-Trouin s'avance.... 1° la ruse et l'au- « dace; — 2° l'impétuosité de l'attaque; — 3° l'ha- « bileté de la manœuvre, — l'ont rendu maître « du vaisseau.

« On se mêle : 1° les proues heurtent contre « les proues; — 2° les manœuvres sont entrela- « cées dans les manœuvres; — 3° les foudres se « choquent et retentissent.

« Dugay-Trouin observe.... 1° pour porter des « secours; — 2° réparer des défaites, — 3° ache- « ver des victoires.

« .... D'entendre, 1° le bruit de l'incendie; « — 2° les hurlements des mourants; — 3° les « vœux de la religion, etc...., jusqu'au moment « où, — 1° le vaisseau s'enfonce; — 2° l'abîme « se referme; — et 3° tout disparoît.

« 1° Tout fuit, tout se disperse; — 2° la mer « est couverte de débris; — 3° nos ports se rem- « plissent de dépouilles.

Enfin, « 1° les fruits de la bataille d'Almanza « furent assurés; — 2° l'archiduc vit échouer ses « espérances; — et 3° Philippe V put se flatter « que son trône seroit un jour affermi. »

Le parti-pris est évident, tous les maîtres *académiques* nous présenteraient le même sujet d'observation. Si le sujet n'offre que deux détails intéressants, que deux membres à la période, le rhéteur est contraint d'en fabriquer un troisième, qui nécessairement manque de vérité ou d'importance. Mais, sans ce moyen, le ton ne serait pas bien *soutenu.*

Nous sommes bien revenus, objectera-t-on, de ces froides amplifications. Il n'en est pas moins vrai que tout lauréat se présentant à un concours d'académie avec un morceau de ce style, emporterait d'emblée le prix. Naguère, la tragédie

de *Lucrèce* n'a-t-elle pas galvanisé l'Université et l'Académie française?

Les inconvénients du *style soutenu* (cette désignation pourrait être plus juste, mais nous sommes forcé de nous en contenter) sont aussi sensibles dans les vers que dans la prose; ils les éloignent tout autant du naturel et de la simplicité. Essayons un ou deux exemples, bien que le vice soit plutôt répandu dans l'ensemble, que circonscrit dans un court passage.

Dans *la Henriade*, Voltaire, énumérant les grandeurs du règne de Louis XIV, se jette dans les nobles épithètes, dans les tours épiques et les images éthérées; il n'est question que de tonnerres, de Césars, de muses, de pompes, etc... Mais voici qu'il faut parler de *l'Observatoire* et des *astronomes*. Impossible de ravaler un style aussi royal avec des termes aussi bas; cependant, la métaphore est difficile; toutefois elle est indispensable.

« Quels sages rassemblés dans ces *augustes lieux*,
« Mesurent l'univers, et lisent dans les cieux;
« Et dans la nuit obscure apportant la lumière,
« Sondent les profondeurs de la nature entière?
« L'erreur présomptueuse à leur aspect s'enfuit,
« Et vers la vérité le doute les conduit. »

— Paradoxe; ils ne doutent de rien. Comme on reconnaît bien, à cette description, le logis et les prédécesseurs de M. Arago!

Mais, pourrait-on faire observer, vous dites que le poëte n'eût osé nommer l'observatoire, les astronomes; cependant, il ne craint pas de dire — *le marbre, la toile,* etc.

« La toile est animée et le marbre respire! »

Distinguons : si ces mots avaient leur sens propre, on les eût remplacés par des mots figurés; tout est bon, hors le mot propre. Mais *marbre* est pris pour statue, et *toile* pour tableau. L'expression propre serait cependant plus noble; et c'est comme si l'on disait les moellons, ou le mortier, pour désigner un palais. Si Voltaire eût eu à parler d'un marbre, il aurait mis *l'albâtre,* ce qui est faux; s'il eût désigné *de la toile,* il l'eût qualifiée de *tissu,* ce qui est vague. Quelques poëtes ont appelé *tissus de lin,* les voiles des vaisseaux.

Quand la littérature subit de pareilles entraves, elle n'est plus que le produit d'une étude matérielle; les succès dans ce genre sont réservés à l'imitateur le plus docile; l'art n'est plus que le métier d'un amplificateur. Ce langage ne brille pas plus dans le discours et dans les compositions relevées, que dans les ouvrages de fantaisie; la variété et la souplesse étant des qualités partout. En vain se prévaudrait-on de l'exemple de plusieurs discours d'académie; le talent qui

les coula dans un moule invariable est un talent manuel en quelque sorte. Chacun a lu les Discours de réception de Fénèlon, de Boileau, de Buffon, et en a trouvé le style excellent. S'il eût été donné à nos contemporains d'étudier le style de celui de Molière, ils n'y auraient pas trouvé les périodes pompeuses de Marmontel, de la Harpe et de Lefranc de Pompignan.

On aurait pu signaler la persistance de ces traditions si fort contraires au génie de la langue, dans plusieurs critiques et fameux professeurs d'aujourd'hui; mais il vaut mieux dire la vérité tout entière sur les choses, sans s'attaquer aux personnes, et sans chagriner qui que ce soit. N'oublions pas d'ajouter, afin d'être juste, que l'Université tend à devenir plus libérale, et à juger d'un point de vue plus vrai, plus éclairé, des traditions trop longtemps acceptées sans examen.

Néanmoins, pour prouver l'opportunité de ces réflexions en notre siècle, il suffira de rappeler que, chaque année, l'Académie française décerne des prix d'éloquence et de poésie, à d'estimables ouvrages conçus d'après les règles de cette poétique surannée.

## III.

## SUJETS ET RÉGIMES ARTIFICIELS.

Mais d'abord, demandera-t-on, qu'est-ce qu'un sujet, ou qu'un régime *artificiel?* Nous désignons ainsi, d'une manière plus ou moins spécieuse, des régimes ou des sujets que, par un artifice de style, l'on intercale entre le verbe, et le sujet ou le régime naturel. Le but est d'allonger le membre de phrase, et de faciliter le déploiement du vers alexandrin. A l'aide de ce procédé, le sujet est subordonné à un sujet superflu; le régime véritable s'éloigne et devient indirect.

L'emploi de cette méthode, peu en harmonie avec la rapidité de notre langue, et vicieuse, parce qu'elle rend à peu près superflue la recherche du mot propre dont elle atténue l'utilité, l'emploi de cette méthode fait partie du système littéraire de Racine; ses successeurs, depuis Voltaire jusqu'à MM. Ancelot et C. Delavigne, ont exagéré les défauts du maître.

C'est ainsi que l'auteur des *Vêpres siciliennes*, pour exprimer cette idée : — une heure encore, gardons nos serments, écrit :

« Gardons une heure encor *la foi* DE nos serments. »

*La foi* ne sert qu'à empêcher *les serments* d'être régime direct.

Plus loin :

« O brave D'Aquila ! pleurez sur votre gloire.
« Vous choisissant pour guide *aux champs de* la victoire,
« Don Pèdre aurait fixé *le destin des* combats
« Et le nom *d'un* tel chef eût créé des soldats. »

Les deux derniers vers sont, à la rigueur, acceptables; mais, succédant au premier, ils contribuent à présenter au lecteur trois pensées consécutives sous la même forme. On peut, en concentrant ces vers délayés, les réduire à ce peu de mots : — O brave D'Aquila, don Pèdre, en vous nommant général, se fût assuré la victoire! Un tel chef eût créé des soldats.

Les personnes qui se prennent au style ampoulé trouveront cette phrase moins poétique; elles se tromperont : la rapidité, la concision, le nerf, sont préférables à un vain bruit de syllabes. Si même l'on analysait hémistiche par hémistiche; —*fixer le destin des combats* paraîtrait pesant et suranné; — *choisir pour guide aux champs de la victoire* est détestable. Un roi qui élit un général, *ne choisit pas un guide.*

— *Guider aux champs de la victoire* sera mauvais, tant qu'il sera permis de dire *guider à la victoire.* C'est là que l'on guide des guerriers; ce qu'on guide aux champs, ce sont les troupeaux. Les Latins, dont nos rhéteurs calquent les images, pouvaient avec noblesse parler de la

sorte. *Campus* était pour eux exclusivement le *champ de bataille;* ils avaient *ager, agellus, rura,* etc..., pour désigner les terres d'agriculture. Notre mot *champ,* qui répond à ces derniers substantifs, ne peut être ennobli qu'avec le secours d'un adjectif ou d'un complément quelconque.

Ces vers :

« Crois-tu que *du remords la voix* pure et sacrée
« Ne puisse ramener sa jeunesse égarée ? »

offrent un sujet analogue d'observation : *La voix pure et sacrée* est un sujet artificiel imposé à *puisse;* le sujet logique, c'est *le remords.* J'aimerais mille fois mieux ce vers d'opéra :

« Le remords lui rendra ses vertus. »

Racine a mis dans *Esther :*

« ..... Que tous les Juifs.....
« Me prêtent *de leurs* vœux *le secours* salutaire ! »

On sait fort bien qu'un secours est *salutaire.* Ce qu'on ne sait pas, c'est le sens net et précis de ces mots : *prêter le secours de ses vœux. Le secours* est un régime artificiel, et le public le comprend si bien, que, son attention se portant sur le vrai régime — *de ses vœux,* il ne saisit pas tout d'abord le sens, parce que l'on ne saurait dire *prêter des vœux.*

Personne n'a plus abusé de ces formes, si fort contraires au génie de la langue, que les poëtes

de l'empire, qui avec des prétentions à devenir *classiques*, écrivirent tous avec incorrection. L'abbé Delille, un des meilleurs écrivains de cette période, la plus désastreuse de toutes pour la langue française, se livra beaucoup à la culture des régimes et des sujets artificiels. Ses défenseurs s'efforcèrent de le justifier par l'exemple des Latins, sans songer que ces derniers n'interposaient de ces chevilles dans le canevas de la proposition que lorsqu'elles donnaient lieu à enrichir l'expression d'une image, ou à en préciser la valeur.

Par exemple, Virgile racontant qu'Énée jette de la nourriture à Cerbère pour le calmer, écrit tout simplement qu'il lui donne : « *melle, sopo-* « *riferasque dapes*, » — du miel et des mets soporifiques. Il se fût gardé d'écrire comme son verbeux traducteur :

« Lui jette *d'un gâteau l'assoupissante amorce.* »

Il ne voyait aucune raison pour déplacer et retarder le régime, et pour le doubler. Jamais, au reste, un auteur doué du sentiment d'un idiome quelconque, ne s'avisa d'accoupler ces mots : — *amorce* — *assoupissante*. Si les *amorces* assoupissaient, le poisson endormi se précipiterait avec moins d'ardeur pour les dévorer. Autant vaudrait : — *endormir avec un aiguillon.*

Ce poëte, qui savait fort bien son métier,

fournit bon nombre d'exemples de ce genre :

« ..... Peux-tu dédaigner
« *Du* malheur éploré *la voix* attendrissante? »
.....
« *De* mes prétentions *le* chatouilleux orgueil
« S'offense, etc..... »
.....
« ..... Alors *de* la raison
« *Les songes* douloureux sont pour elle un poison. »

Il s'agit de prisonniers; la pensée (ce qu'on traduit par — *les songes douloureux de la raison*), est un poison pour eux.

« Leurs voix *des vains* plaisirs ne chantoient pas l'empire.
.....
« Le costume imposant, les spectacles pompeux,
« Nourrit *du* bien public *la noble idolâtrie.*
.....
« Mais avant que *des* jeux, *des* fêtes et *des* arts
« *La pompe* politique enchantât les regards,
« Il falloit sous des chefs armés de la puissance,
« *Des* mortels nés égaux *forcer l'obéissance*,
« Et *du* respect des rangs *nourrir l'illusion.* »

On voit que ce procédé lui paraît si agréable, qu'il torture la construction pour le mettre en usage. — *Forcer l'obéissance des mortels* est un tour fort guindé.

« ..... Le grand Jupiter
« ... contre l'insolence armé de la justice,
« Foudroya *de* leurs monts *l'*orgueilleux *édifice.* »
.....
« Par des distractions dont s'amuse votre âme,
« *De* ses feux dévorants amortissez *la flamme.* »

Amortir *la flamme des feux!* quand il serait si facile d'*amortir les feux!*

« Mais *d'un* travail heureux *les soins divertissants*
« Consolent leurs regrets, etc.... »

Les soins de ce travail de versification ne sont ni heureux, ni divertissants. Je ne vois pas qu'il soit bien poétique d'écrire *les soins d'un travail*, au lieu de — *un travail.*

Toute la pompe de ce genre de style est obtenue à l'aide de cinq ou six procédés d'un mécanisme tout aussi aride. L'analyse en démontre aisément la vanité et la fausseté. Ce n'est pas avec ces emphatiques puérilités, que Molière, Boileau, Pascal, la Fontaine, et tant d'autres immortels génies si bien *français* par l'esprit et la finesse, enchantèrent leur siècle, et parurent d'inimitables écrivains. Plusieurs maîtres de cette école dont on prôna si longtemps les systèmes, eurent un goût médiocre et un style affecté. Tout en les admirant, lorsqu'ils sont réellement admirables, nous pensons qu'il est temps de les étudier sans préjugés. Notre tâche, d'ailleurs, est de poursuivre le mauvais goût partout où il s'abrite. Personne, on doit en convenir, n'atteint à la perfection, et les défauts des grands hommes sont de grandes leçons. Boileau même, Boileau, l'un de nos poëtes les plus purs, n'échappe pas toujours aux mauvaises traditions de la nouvelle école de son

siècle; et pour nous restreindre au sujet de ce chapitre, n'a-t-il pas préludé à son *Art poétique* par ces deux alexandrins coupables?

« C'est en vain qu'au Parnasse un téméraire auteur
« Pense *de* l'art des vers atteindre la hauteur, etc...

Horace, en pareil cas, débuta vivement par la plus poétique image, par la plus éblouissante fantaisie d'artiste. Mais nos méthodistes du dix-septième siècle ne lui avaient pas appris, quand, et avec quel procédé l'on doit confectionner du style tempéré ou du style sublime.

## IV.

## DES VOCABLES POÉTIQUES.

Il est une série d'expressions qui, à la faveur d'un usage fondé sur l'imitation des maîtres, remplacent, dans la poésie, les mots vulgaires plus vifs et plus explicites. La plupart de ces termes sont bons, mais l'abus en est déplaisant, et la recherche en est vicieuse. On sent que ce sont *des mots d'auteurs*, exclusivement propres à la littérature, emphatiques partout ailleurs, et inusités dans la conversation.

Servent-ils à rehausser les idées sublimes? Non; ainsi que l'a dit un grand maître, il faut exprimer les grandes choses avec la plus grande simplicité. Pascal a dépeint à merveille l'impres-

sion pénible que produit ce genre d'apprêt dans l'éloquence, lorsqu'il a dit :

« Vous êtes tout étonnés, tout ravis, quand « vous rencontrez le style naturel; vous vous « attendiez *à un auteur*, et vous trouvez *un* « *homme.* »

Un des inconvénients des mots recherchés, c'est qu'ils s'ajustent souvent avec peu de justesse aux expressions plus naturelles, et qu'ils ôtent au style un peu de sa précision.

Le grand Corneille, fort ménager de ces froides locutions, en écrivant dans *le Cid :*

« *Percé* jusques au fond du cœur
D'*une atteinte* impreveue aussi bien que mortelle, »

a autorisé C. Delavigne à construire ce vers :

« Je suis tombé, percé d'*une atteinte* mortelle. »
(VÊPRES SICILIENNES.)

Tour bien recherché dans la bouche d'un mourant. *Atteinte* est plus noble que *coup*, que *blessure;* pourquoi ? La réponse est impossible. Or, *percé d'une atteinte* est une méchante locution ; l'*atteinte touche à, ad-tangit;* mais elle ne *perce* pas.

A quoi bon appeler un prêtre *ministre des autels ? Autel*, en général, serait ici mieux au singulier. Ce tour plus long que le mot propre, n'offre à l'esprit que cette définition peu satisfaisante : le prêtre est celui qui *administre*

*les autels*. Il en est de même pour *ministre* des volontés, *ministres* de la vengeance, etc...

Le *mariage* est une chose et un mot assez convenable; mais si la chose est vénérable, il se trouve que le mot est méprisé. *L'hymen, l'hyménée* sont plus poétiques; à la bonne heure.

« Thésée avec Hélène uni secrètement,
Fit succéder *l'hymen* à son enlèvement. »
(RACINE, *Iphigénie*.)

*Hymen* est un vieux dieu supprimé qui sert encore à personnifier le mariage; mais l'*enlèvement* est d'une personnification impossible; c'est un substantif purement métaphysique.

Voici donc le dieu *Hymen* qui succède à.... *l'enlèvement*. Les deux termes ne sont pas en rapport. Je crois bien que l'*Hymen* succède à l'*Amour;* mais c'est *le mariage* qui succède *à la passion*, ou, à l'enlèvement.

Suivant cette manie du beau parler, l'épée devient *un fer*, ce qui donne lieu souvent à des épithètes dont on se passerait avec le mot propre. *La mort*, non contente de se qualifier de *trépas*, devient *la parque;* — laquelle? La guerre est *le jeu de Mars*. — La plume d'un poëte, c'est *une lyre;* ses vers sont des *chants*, des *concerts*, des *accords*, des *accents;* les cris même de la foule sont des *accents*.

« ..... Mais quels cris, quels lugubres accents! »
(LEGOUVÉ.)

Le mot *transport* est poétique, parce qu'il signifie tout ce qu'on veut.

« ..... Vertueuse Octavie,
« Tu suis contre Néron un trop juste *transport!* »

Traduisez à votre gré par *colère, indignation, vengeance,* etc..., etc... Il est vrai que vous l'entendrez autrement que Racine dans cet alexandrin :

« Continuez, Seigneur, *des transports* si charmants. »

— Continuer *des transports*, et des transports *charmants*, est d'un ridicule que le mot propre eût sans doute sauvé.

*Fier, orgueilleux, beau, grand, majestueux, insolent*, etc..., sont représentés dans les morceaux oratoires et lyriques par l'adjectif *superbe.*

« ..... Crois-tu sauver ta gloire,
« Par *ce superbe* aveu d'une fureur si noire ? »
(CAS. DELAVIGNE.)

On dit aussi « ces *superbes coursiers.* » Ce mot vague remplace, sous prétexte de poésie, des expressions bonnes et précises.

Les contrées sont des *bords;* les pays, des *séjours*, même pour ceux qui n'y séjournent pas; mais le *séjour* et les *bords* comprennent indifféremment la campagne, le rivage, la ville, le palais, la maison,... peu importe. — *Le vent* est prosaïque; *le soleil, la lune* le sont aussi. *Phœbé, Phœbus, l'aquilon*, sont de meilleure

compagnie. La pensée n'y gagne rien; mais la phrase est suivant les lois de l'étiquette. Pour le sentiment, il y perd. *Aquilon* me fait souvenir d'un joufflu qui souffle; Phœbé m'offre une figure de femme qui me distrait du clair de lune, et Phœbus m'apparaît comme un *bellâtre*, avec des cheveux jaunes.

*Délire* est aussi un joli mot, et complaisant : — fatal *délire*, *délire* sanglant; agréable *délire*; — aimable objet de mon *délire*, — poétique *délire*, etc...

*Appas* est plus noble que *beauté; chaste beauté*, cependant, serait à merveille; *chastes appas* n'a pas le sens commun. D'ailleurs, le mot *appas* éveille l'idée de l'embonpoint.

Rien de bourgeois comme la vie, comme l'amour; *mes ans*, — *mes jours*, — *mes feux* sont plus relevés de toute évidence.

« Mes coupables transports, mes feux ont éclaté. »
(Cas. Delavigne.)

Cela constitue une autre langue; car un homme qui, dans le monde, et sans cothurne, parlerait de la tristesse *de ses jours*, ferait rire, et s'il entretenait son amante de l'ardeur de *ses feux*, ou de la vivacité de *sa flamme*, il serait congédié.

Dans cet état de choses, le verbe *vivre* doit être roturier; c'est pourquoi le verbe *respirer*

en tient lieu. Je ne sais si cette acception lui vient des Précieuses. Mais *vivre*, si vulgaire dans son sens propre et naturel, acquiert la noblesse dès qu'il se montre dans une acception figurée, comme attribut à des objets qui ne vivent pas.

« Sa mémoire à jamais *vivra* dans votre cœur. »

Il serait mal séant de nommer *les seins* de quelqu'un; on se dédommage en appliquant des seins à tout ce qui n'en a pas, et même à ce qui est dépourvu de forme. — *Le sein* des eaux, — *le sein* des plaisirs; j'ai même lu — *le sein* de l'abstinence.

Le mot *effort* au pluriel sent un peu la prose: un guerrier se bat tout le jour à tour de bras; le soir venu, il a fait *un effort*.

« Il marche, il court; tout cède à l'effort de son bras. »
(CAS. DELAVIGNE.)

— *L'effort* de sa valeur, — *l'effort* de ses armes.

« Invincibles guerriers dont *l'effort* généreux.... »

Un chef qui n'a que *du courage* est bon pour l'histoire; le poëme épique veut des héros *valeureux*, et n'admet que *la valeur*.

On tue le lion, l'aigle, et même l'homme. Mais le héros serait avili par ces comparaisons. Pour l'ennoblir, on le *moissonne* comme de l'orge ou du bled. Un homme seul est toujours *un mortel*, dans le style sublime; plusieurs hommes

passent à l'état d'*humains*. Enfin, la haute poésie n'admet d'autre véhicule que *le char*. On pourrait multiplier ces exemples.

Au milieu de tous ces genres d'afféterie, la poésie, quelque ronflante qu'elle soit, perd son charme et son originalité; on a beau chercher *l'homme*, on ne trouve que l'auteur, que le pédant. Comment ces puérils artifices ne nuiraient-ils pas à la chaleur de l'expression et à la vérité du style? Comment le lecteur serait-il ému, quand il écoute un poëte assez froid pour s'attacher petitement à certaines formes de convention, pour travailler des phrases, et s'étudier à remplacer par un stérile arrangement de mots, le langage simple et vrai de la nature?

## V.

## ABUS DES PÉRIPHRASES; DÉDAIN DU TERME PROPRE.

Le principal défaut des maîtres de l'ancienne école, tant discutée depuis vingt ans, consiste dans la pâleur et la lenteur du style. Cet inconvénient provient en partie, je le crois, de la recherche des périphrases. Ce système, qui se fit jour au dix-septième siècle, est la base d'un procédé littéraire qui constitue dans la langue une véritable hérésie, et signale toute une catégorie de poëtes.

Telle est la cause qui rend la tragédie française si peu populaire parmi les divers peuples de l'Europe, et qui éloigne si fort notre poésie lyrique de celle des Grecs. L'abus des périphrases, dans lequel ne sont tombés ni Regnier, ni Molière, ni Regnard, ni la Fontaine, qui procédaient du seizième siècle, est contraire à la justesse de notre langue, à sa précision, et à la vivacité de l'esprit français. Aussi, possédons-nous une littérature vraiment nationale dont les traditions se propagèrent non interrompues pendant deux siècles, et une littérature systématique dont le succès fut réel, mais que les étrangers n'ont jamais appréciée.

Voltaire participe de ces deux genres. Académique dans ses tragédies, il reste Français dans ses contes, dans ses poésies légères. Dans ces derniers ouvrages, il se livre à son esprit, à son génie naturel; dans les autres, il imite, il se conforme à des règles étroites et arbitraires.

Consacrées par l'usage, ces périphrases sont devenues moins choquantes; on ne les analyse plus. La plupart d'entre elles ne sont pas réellement poétiques, car elles ne font image qu'à la manière des hiéroglyphes.

Je ne saurais sentir les charmes d'expressions telles que :

« Du gouverneur un infâme soutien, »

quand il s'agit de désigner — un soldat du gouverneur.

— *Mon père* est aussi poétique, que — *le vénérable auteur de mes jours;* et les mots — *simple, modeste,* me récréent tout autant que ces quatre vocables : — *d'un vain faste ennemi.*

Dans *Phèdre,* le père d'Hippolyte, voyant venir Théramène en pleurs, et pressentant une fatale nouvelle, n'a pas le loisir d'arranger de longues périodes; cependant, au lieu de demander à Théramène : — Pourquoi pleures-tu?

« Mais d'où naissent les pleurs que je te vois répandre? »

s'écrie-t-il. Sophocle, Eschyle eussent placé là deux ou trois syllabes entrecoupées.

Ailleurs, Élise dit à Esther :

« Au bruit de votre mort *justement* éplorée,
« *Du reste des humains* je vivois *séparée*,
« Et de *mes tristes jours* n'attendois que la fin... »

Deux amies d'enfance qui se revoient n'échangent pas de ces périodes à queue. Quoi, tant de mots pour exprimer un simple sentiment!

Plus loin :

« ..... Le jour approche, où le Dieu des armées
« Va de son bras puissant faire éclater l'appui. »

— *Va nous secourir, va nous venger,* aurait été meilleur comme expression, et d'un style plus correct; car *un appui n'éclate* pas. — Faire

éclater — l'appui — d'un bras, est une périphrase des plus vicieuses.

Le principal écueil de ces circonlocutions est d'entraîner un auteur aux écarts du style et à la corruption du goût.

« J'ai découvert au roi les sanglantes pratiques
« Que formoient contre lui deux ingrats domestiques. »

*Conspiration* vaut mieux que *sanglante pratique ; former des pratiques* est du mauvais français.

« Déjà la sombre nuit a commencé son tour :
« Demain, quand le soleil rallumera le jour, etc... »

Homère, dira-t-on, emploie largement ces sortes de figures. Dans un poëme, dans un roman en vers, le poëte chante comme il lui plaît. Le style de *l'Odyssée* ne convient pas toujours dans le dialogue. Esther aurait dû se contenter ici d'un hémistiche, et dire à Mardochée :

« La nuit tombe : demain, etc...

de peur que Mardochée ne s'avisât de répondre :

« Dites tout simplement qu'il faisoit clair de lune. »

Racine, au surplus, est si attaché à ces périphrases, qu'il préfère parfois infliger aux expressions des tortures étranges, à parler élégamment, mais avec concision. Témoin ces mots de *Phèdre* :

« Ah ! douleur *non encore éprouvée!*.....
.....

« Hélas! nous espérions que DE leur race heureuse
« Devoit sortir DE rois une race nombreuse... »
(ATHALIE.)

— *De* leur *race heureuse* devait sortir DE Rois... Ces vers sont loin d'être agréables. Quelquefois, après l'énigme, le poëte place la solution, le mot propre à la suite de la périphrase :

« Je ne m'explique point : mais quand l'astre du jour
« Aura sur l'horizon fait le tiers de son tour,
« *Lorsque la troisième heure* aux prières rappelle, etc... »

La périphrase, — *lorsque l'astre du jour*, etc..., n'est donc là que comme objet de luxe, d'agrément, d'euphonie, puisque l'on indique ensuite l'heure sous-entendue. Cependant, *l'astre du jour... qui fait son tour*, est un assez chétif ornement.

Il est impossible de disséquer vingt vers de Racine, sans trouver à signaler sept ou huit périphrases. Peu d'écrivains ont été amenés par la recherche et l'esprit de système, à un genre d'incorrection plus singulier que ce poëte, admirable en dépit de ces défauts.

Ce style, au surplus, n'était pas le sien ; il se contraignait pour le créer. Il suffit, pour se convaincre de cette vérité, de lire ses écrits en prose, qui sont excellents. Les *Lettres à l'auteur des Hérésies imaginaires*, qui indiquent un art tout différent, sont des modèles, même à côté de Pascal. La comédie des *Plaideurs*, dont le style n'assujettit pas Racine à l'emphase du cothurne,

dépasse en perfection le style des plus célèbres comédies. Jamais on n'y reconnaîtrait l'auteur du Récit de Théramène et du personnage d'Aricie.

Lorsque ce grand homme, en s'adonnant à l'enflure du style, créait à son insu une école trop indigne de lui, il palliait son défaut dominant par une certaine harmonie, par un fini dans le détail, par *un velouté,* si l'on peut ainsi dire, qui charme l'oreille et endort la critique. Cette faculté, jointe à de la sensibilité, à une intelligence supérieure des sentiments nobles et des pensées élevées, constitue forcément l'apanage d'un grand poëte; peu importe à sa gloire qu'il soit le chef d'une mauvaise école. Mais ses successeurs, dénués de son génie, et linguistes moins adroits, ont peu à peu dénaturé la langue avec l'abus des périphrases.

André Chénier seul, quoiqu'il fût arrière-vassal de Racine, a protesté par son exemple, en faveur du goût et du langage. Mais Fontanes, mais Thomas, mais Millevoye, mais Gresset, mais Parny, mais Legouvé, la Harpe, Delille, Lemercier, etc..., méconnurent le caractère particulier de la langue. Tant qu'on n'étudia pas l'idiome du seizième siècle, l'on parla un langage inexact, mou, et l'on remplaça le mot propre par la périphrase. L'on croirait, en lisant les poëtes de

l'empire, que leurs vers sont construits avec des hémistiches de l'école de Racine, jetés dans une urne, et capricieusement juxtà-posés par combinaisons diverses. L'appauvrissement graduel du langage poétique se manifeste dans Millevoye, dans la Harpe, d'une façon extraordinaire; sa corruption, son défaut de souplesse, ne sont pas moins flagrants dans Lemercier, et dans Ancelot le dernier en date des poëtes impériaux.

La nouvelle école, qui succéda bruyamment à cette routine vieillie, et qui combattit des morts, abusa de la langue d'une autre manière; mais en recherchant l'ancienne tradition nationale, en se rattachant de loin à la vraie littérature du sol, en se reportant à cette série d'écrivains qui, commençant à Rabelais, à Montaigne, à Marot, se continuent par Corneille, Regnier, Molière, Balzac, la Rochefoucauld, madame de Sévigné, et la Fontaine; série à laquelle Voltaire est rattaché par ses contes et ses poésies légères. La nouvelle école, avec son goût de l'archaïsme, fut utile, parce qu'en apportant l'esprit d'examen, elle nous fit réfléchir sur le fond comme sur les ressources naturelles de l'idiome.

Il est vrai qu'éblouie de ses découvertes et trop enthousiaste de sa liberté, elle se jeta dans la profusion des images, dans l'abus de la couleur, et qu'à force de poursuivre l'expression

vive et saisissante, elle donne dans le néologisme. De là, de nos jours, cette confusion fâcheuse, entre l'innovation licencieuse, et les débris de la forme académique; deux principes antipathiques, que les écrivains *d'action*, et surtout les publicistes, mêlent d'une manière indigeste.

Ainsi, l'abus des périphrases *Raciniennes* n'a pas encore cessé, dans la haute poésie; dans le genre lyrique, il n'a fait que se transformer. Le style pompeux des *Martyrs* et d'*Atala* n'est, dans son genre, pas plus naturel que celui de Marmontel et de Massillon; celui de C. Delavigne, dans ses pièces de vers surtout, se rapproche, à l'égard de la manie des périphrases, du goût de l'abbé Delille.

Ce dernier, outrant de beaucoup le système de Racine, pour exprimer ces mots, — *l'art d'écrire*, mettra :

« ..... L'art consolateur
« Qui confie au papier les sentiments du cœur. »

Des épingles seront :

« Des milliers de ces dards dont les pointes légères
« Fixent le lin flottant sur le sein des bergères. »

S'agit-il d'une araignée? fi! l'on ne nomme pas une pareille bête.

« Un insecte aux longs bras, de qui les doigts agiles
« Tapissent les vieux murs de leurs toiles fragiles. »

— Les *bras* d'une araignée, les *doigts* d'une araignée..... le mot *patte* n'est pas noble.

Sans cesse le nom est remplacé par la définition : un *geôlier* devient

« ..... De la vengeance un ministre implacable. »

Comment conter noblement que des prisonniers font avec de la paille, des étuis et des chapeaux ?

« ..... *La paille docile*
« *Prend mille aspects nouveaux sous une main agile,*
« Se dessine en navette, ou se roule en étui;
« Ou, *d'un chapeau léger composant la parure,*
« Va *des beautés d'Écosse orner la chevelure.* »

Ils fabriquent avec des os des cure-dents et des cure-oreilles : voilà qui devient difficile à exprimer; le logogriphe est indispensable.

« Et d'un art inventif l'élégante merveille
« S'en va rendre plus pure ou la bouche, ou l'oreille. »

S'il est malséant de parler de ces objets, n'en parlez pas. Ce tour peut être fort propre assurément; mais je ne partage pas cette admiration, cet amour des cure-oreilles, qui portent un poëte à les qualifier de *merveilles élégantes.* Quand on trouve qu'un cure-dent est *merveilleux d'élégance,* on peut bien l'appeler par son nom.

Sans tomber dans ces ridicules, car il a de l'esprit, Casimir Delavigne sacrifie intempestivement à la périphrase; plus coupable que ses

devanciers, parce qu'il les répète. Son style en contracte souvent des allures banales.

« Malheureux, tu te perds! Crois-tu sauver ta gloire
« Par *ce superbe aveu d'une fureur si noire?* »
(VÊPRES SICILIENNES.)

« Ministres généreux des vengeances publiques! »
(*Idem.*)

Cela signifie — *conjurés!*

« *Ciel! où porter mes pas!* Pourquoi ces cris d'alarmes?
« *Quel tumulte a chassé le sommeil de mes yeux?*
(*Idem.*)

« Va déposer ton âme au sein de l'Éternel. »
(MARINO FALIERO.)

— Va rendre à Dieu ton âme, serait meilleur.

« D'où vient le trouble affreux dont votre âme est remplie! »
(VÊPRES SICILIENNES.)

Phrase bien longue, pour une exclamation!

« Quel penser peut nourrir l'horreur où je vous vois?
(*Idem.*)

Singulière manière de questionner!

« A cet époux divin si je ne suis unie,
« Du repos, loin de moi, l'espérance est bannie. »
(*Idem.*)

Ces exemples isolés n'ont rien de trop étrange; mais un ouvrage entier, conçu dans ce système, et où ces formes se reproduisent invariablement, devient monotone. Ce procédé caduc n'est pas à regretter. Il rend la versification facile, et déguise la pénurie des idées; mais ce

sont là, pour un auteur, de faibles excuses. La langue française a pour principal mérite sa justesse, sa rapidité, sa clarté, fondée sur la solidité et le bon emploi des mots dont elle se compose. L'art ne doit pas, établissant des systèmes futiles, se mettre hors d'état de profiter de ces avantages immenses. La précision naturelle de notre langage ne saurait être un instrument inutile, et il serait déplorable que la poésie, en obscurcissant ce qui est clair, en allongeant ce qui est concis, eût précisément pour caractères, les défauts opposés aux qualités propres de notre idiome.

## VI.

## PERSONNIFICATION DES SUBSTANTIFS MÉTAPHYSIQUES.

Remplacer les personnes par des choses personnifiées, les noms qualificatifs par des substantifs, est un procédé fort usité dans la poésie; c'est ainsi que Boileau, dans *le Lutrin*, donne un corps, une vie à la Mollesse :

« ..... *La Mollesse oppressée*,
« Dans sa bouche, à ces mots, sent sa langue glacée,
« Et lasse de parler, succombant sous l'effort,
« Soupire, étend les bras, ferme l'œil... et s'endort. »

Quand la personnification est aussi ingénieuse,

quand elle donne lieu à des tableaux aussi parfaits, cette figure est un bel ornement; mais lorsqu'on n'en use que pour arrondir une période, ou amener une rime, ce moyen ramollit le style et trahit son rhéteur. Chaque fois que les mots sont détournés de leur valeur sans profit pour l'idée, chaque fois que la forme se complique sans utilité sensible, on est en droit de ne point approuver l'auteur. De tous les genres de style, le style de convention est le pire, et l'on comprend, dès qu'on y réfléchit, qu'il n'y a aucun mérite à trouver moyen de substituer le nom abstrait *blancheur* à l'adjectif *blanc*.

Cette manie a pourtant ses partisans; elle est même un des caractères propres du style académique. Parlant d'un prince qui punit justement un insolent, Delille écrit :

« Et contre *l'insolence* armé de la justice, etc...

Quelques lignes plus loin, parlant de la Fontaine :

« ..... Sa généreuse *audace*
« De l'illustre Fouquet embrassa la disgrâce. »

En réalité, ce ne sont point là des fautes; mais, quand cette forme se reproduit partout, et semble le résultat d'un parti pris, le discours devient glacé, cette recherche constitue je ne sais quoi de fâcheux, de saugrenu, qu'on pourrait plaisamment appeler *un effet sans cause*.

Faliero, se proposant de faire couler le sang des tyrans, s'écrie :

« ..... Dans son sang noyez *la tyrannie.* »

Comme cette expression ne fait aucun effet, l'on est disposé à revenir au langage le plus rationnel, et à convenir que — *le sang des tyrans* est mieux dit que — *le sang de la tyrannie.*

A quoi bon personnifier *la tyrannie,* quand on a *des tyrans* tout personnifiés ?

— Châtier *la trahison,* — se complaire avec *l'ignorance,* — assister *la pauvreté,* — blâmer *une jeune témérité,* — obliger *l'ingratitude,* etc..., sont des exemples de ces sortes de tours, dont on ne saurait blâmer que l'abus. Il doit forcément ralentir le mouvement du discours et affaiblir l'expression; car on ne peut disconvenir qu'elle soit plus énergique, plus nerveuse, quand l'action du verbe tombe directement sur la personne, sur l'objet même, au lieu de régir un substantif personnifié.

## VII.

## SUBSTITUTION D'UN SUBSTANTIF AUX PRONOMS PERSONNELS.

Nous signalerons sous ce titre, un mécanisme de style analogue à celui dont il est mention plus haut. Nos poëtes classiques sont convenus de

déclarer bas et peu relevé l'emploi des pronoms personnels, et de les éviter chaque fois qu'il leur est possible de les remplacer par un substantif. Ce scrupule déplaît, dès qu'on sent que l'auteur en est préoccupé. Parmi les poëtes académiques, il semble, en général, que ces pronoms soient à l'index; leurs efforts pour les rendre rares sont un des traits caractéristiques de leur style.

Racine eût trouvé vulgaire de dire, en parlant d'Hippolyte, — *il* laissait flotter les rênes;

« *Sa main* sur les chevaux laissoit flotter les rênes, »

fut à ses yeux de meilleur goût.

Aussi Casimir Delavigne ne manque-t-il pas de mettre dans *Marino Faliero :*

« ..... Que *son bras* nous délivre!
« Juge donc si *ce fer*..... »
« Au moment décisif doit reculer d'un pas! »

Voici le fer qui marche comme une personne naturelle.

« *Mes mains* se résignaient à leur sanglant office. »
« Un importun s'avance, ah! fuyons *sa présence!* »
« Sa parure de bal couronne encor *sa tête.* »

« Mes yeux ont vu, etc..... »

Il n'écrira pas : je suis troublé; mais — *mes sens* sont troublés.

Il paraît que le pronom possessif est moins roturier que le pronom personnel, dans les cas où ce dernier se présente trop naturellement.

L'expression la plus relevée est celle qui trahit la plus grande recherche, et qui introduit dans la phrase le plus grand nombre de mots. Principe évidemment faux, si la rapidité et la concision sont un mérite. C'est à cette habitude maniérée que nous devons, dans la littérature dramatique, où chacun des personnages est représenté agissant, cette profusion *de bras*, *de mains*, *d'yeux*, *de pieds*, et d'autres membres du corps qui remplacent à chaque instant le pronom représentant les personnages à qui ces membres appartiennent. Un pronom monosyllabique passerait inaperçu dans le style, qui est jonché de tous ces membres comme un champ de bataille; le tout en l'honneur du bon goût, et pour le plus grand ornement de la poésie.

## VIII.

### UN, UNE, au lieu du pronom possessif.

Parmi les procédés du genre de style dont Racine est le chef le plus éminent, il en est un autre qui consiste à remplacer, le plus souvent que l'on peut, les pronoms possessifs par *un* et *une*. *Mon*, *ton*, *son*, etc..., sont déclarés bas et vulgaires, comme trop nets et trop précis. Ainsi, le pronom personnel est moins noble que l'adjectif

possessif; ce dernier est plus prosaïque qu'un adjectif indéfini.

« Quand *un* père commande, il faut lui obéir »

signifie, dans la bouche d'une fille, — quand *mon* père commande, il faut que j'obéisse.

Une femme chaussée du cothurne ne dira pas — c'est *ton* amante en pleurs qui..., etc..., mais : — c'est *une* amante.

Laquelle? L'amante de qui ?

« ..... Je dois me taire,
« Non pas pour toi, mon Dieu, mais pour l'honneur d'*un* père! »

Quoi, d'un père quelconque ?

Un roi met aux pieds d'une bergère *une* couronne : la bergère devrait le prier de s'expliquer. Il est évident que, dans ce cas, *ma* couronne aurait, comme expression, dans la bouche du monarque, une valeur plus forte.

On écrit aussi — *une* vie, *une* âme, *un* cœur, pour — *mon* cœur, *ma* vie, *mon* âme. Tout cela est beau, par convention.

Massillon écrit souvent : — les promesses d'*un* Dieu, la parole d'*un* Dieu, pour *la parole de Dieu* : voici qui est plus grave.

« Supportez vos maux sans foiblesse; quand « *un Dieu* nous console, n'est-il pas doux de « pleurer? »

Pour moi, je ne comprendrai jamais que le

mot *un* soit plus noble que le monosyllabe *mon*, ni que *ma* soit moins poétique et plus roturier que *une*. Plus la forme est précise et naturelle, plus elle me paraît parfaite.

## IX.

## LE PHÉBUS.

C'est un des travers de notre littérature, depuis que l'étude des chefs-d'œuvre de l'art étranger a développé le goût des images, et le sentiment exagéré de la couleur. Une proposition qui parait sensée à des Allemands, à des Anglais, n'en sera pas moins souverainement ridicule en France ; il ne faut pas l'oublier. Sous ce rapport, notre langue est la pierre de touche de la vérité poétique. Le *phébus* est défini par l'Académie : « langage obscur et ampoulé. » Ce double défaut est rehaussé d'ordinaire par l'impropriété des termes ; la profusion des mots figurés y donne lieu souvent aussi.

Voici une phrase d'un auteur très-éminent, qui serait toute simple au delà du Rhin, et qui, chez nous, approche du *phébus ;* elle est tirée du joli conte de *Zadig :* « Cette *image* vraie sem-« bloit *anéantir* ses malheurs, en lui *retraçant* le « *néant* de son être, et celui de Babylone. »

— Une image n'*anéantit* rien; une image ne *retrace* pas, ou n'*anéantit* pas en *retraçant;* enfin, on ne *retrace* pas le *néant,* parce que le néant n'a aucune forme.

La période suivante offre un bel exemple de phébus proprement dit: «Quelle est cette lumière « que je vois briller à cette fenêtre? C'est le jour « naissant, c'est le soleil, c'est Juliette! Lève-« toi, astre plus brillant que celui qui m'éclaire. « Oui, Diane pâlit de jalousie, en se voyant « moins belle que toi, qui n'es qu'une jeune mor-« telle attachée à son culte.... Que ses yeux sont « étincelants! Oui, si la voûte du ciel étoit enri-« chie de ces deux étoiles, les oiseaux, trompés « par l'éclat de leurs feux, chanteroient dans la « nuit, en croyant saluer l'aurore.... »

(Letourneur; *Imitations de Shakspeare.*)

Ainsi, voilà Juliette comparée à la lune, puis assimilée tour à tour à une lumière, au soleil et à deux étoiles.

Le modèle de phébus le plus soutenu, que je sache, est dû à M. d'Arlincourt; il commence avec la première page du *Solitaire*, et finit à la dernière.

Conrart, dans un des madrigaux de la *Guirlande de Julie,* donne dans le travers que nous signalons :

« L'HYACINTHE.

« D'un éternel bon-heur ma disgrace est suivie;
« Je n'ay plus rien en moy qui marque mon ennuy.
« Autres fois un Soleil me fit perdre la vie;
« Mais vn autre Soleil me la rend aujourd'huy. »

Voilà le phébus à l'italienne, qui remonte à Pétrarque, et qui, exagéré par Bembo, Guarini, etc..., s'en est venu, en traversant l'hôtel de Rambouillet, expirer avec le dix-huitième siècle, sur la tombe du chevalier de Parny.

..... Parmi les auteurs de l'ère de Louis XIV, Bossuet est un de ceux qui ont le plus souvent sacrifié aux faux dieux de la phrase. Mais, chez lui, le phébus a l'excuse de l'improvisation, et de l'entraînement qui emporte l'orateur véritable. D'ailleurs, l'évêque de Meaux, ce roi de l'antithèse, abuse parfois de sa royauté, et l'on n'est pas surpris qu'à travers ce style figuré, il se glisse quelques imperfections. Un homme de génie de notre temps, qui procède un peu de Bossuet, de la nature davantage, et beaucoup de l'étude de l'antiquité chrétienne, M. de Chateaubriand, tombe aussi dans ce défaut, par une recherche excessive de l'expression et des effets. Il donne parfois, en outre, le tour trop pompeux à des idées qui semblent l'exclure. Ainsi, au milieu d'une tirade assez chaleureuse, et après

s'être écrié : « Malheur au voyageur qui aurait « fait le tour du globe, et qui rentrerait athée « sous le toit de ses pères ! » M. de Chateaubriand poursuit en ces termes : « Nous l'avons visitée « au milieu de la nuit, la vallée solitaire *habitée* « *par des castors*, ombragée par des sapins, et « rendue toute *silencieuse* par la présence d'un « *astre* aussi *paisible* que le peuple dont il éclai- « rait les travaux !.... »

La tournure adoptée par l'auteur, la grandeur du sujet, la splendeur des images qui précèdent, tout dispose à de sublimes aspects. On s'attend à voir le monde et les mers, et l'azur des cieux et l'infini; de sorte que ces *castors*, souris enfantées par le Parnasse, semblent chétifs. Nous ne parlons pas de la transition trop rude qu'il y a entre vallée *solitaire.... habitée*, transition qui inquiète l'esprit jusqu'à ce que les mots *par des castors*, le tranquillisent, en glaçant l'imagination. Mais, que cette *vallée solitaire habitée par des castors*, soit en outre, *rendue silencieuse* par la présence d'*un astre* (du soleil), voilà qui dépasse toute imagination, et qui de plus, choque le sentiment poétique. Rien ne correspond moins à l'idée du *silence* que le feu, que l'or, que les diamants éparpillés par le soleil. Le soleil, c'est la vie, c'est le mouvement, c'est la chaleur; c'est la cause de toute l'animation, de

tous les bruits de la nature, et dès qu'il est absent, tout se tait, tout sommeille.

Voltaire donne un second exemple de phébus, quand il dit :

« L'*instant* où nous naissons, est un *pas* vers la mort. »

Style obscur et ampoulé : un *instant* n'est point un *pas*. Il serait aisé de choisir des exemples plus frappants et d'une exagération pire ; mais ils seraient d'autant moins utiles, qu'ils paraîtraient trop faciles à éviter.

Un agréable modèle de phébus, c'est le fameux sonnet de Voiture, que l'on offre comme un chef-d'œuvre à la jeunesse française, à la suite de plusieurs grammaires, et dans les cours de rhétorique.

Le phébus germanique, provenant d'un excès dans la recherche des nuances du sentiment, a eu beaucoup de vogue en France, à l'aurore de la nouvelle école. Au lieu de naviguer sur le fleuve de *Tendre*, on *disséquait le cœur*, ce qui est beaucoup plus joli. Cette littérature *anatomisante* poursuit encore, dans les romans, le cours de ses cliniques sentimentales, et tombe dans le phébus, en cherchant, sous prétexte de frapper par des images, à matérialiser à l'aide de l'expression ce qu'il y a de plus matériel dans la pensée. Les Allemands procèdent de même, sous des inspirations différentes : ils

s'efforcent d'idéaliser les choses, et de raffiner les perceptions. Ce que le simple myozotis a produit chez eux, en fait de phébus, est considérable. Les pensées vagues, les images flottantes leur sourient; le style figuré leur plaît, ils l'introduisent dans le drame; Schiller, Kotzebue, Goëthe même, sont ampoulés; ils ont fait des élèves en France. *Le second Faust* me paraît briller par *l'ithos* et *le pathos*.

Énumérer les variétés diverses du phébus, ce serait faire l'histoire du mauvais goût, des modes et de toutes les fantaisies qui peuvent traverser des imaginations en délire, des esprits faux et des jugements incertains. Le moyen d'éviter ce défaut, c'est de songer plus sérieusement à la chose que l'on se propose de dire, qu'à la manière dont on la dira; c'est de se persuader que l'on fait impression sur le public, par les pensées que l'on exprime, et non par des phrases, toujours ridicules quand elles s'agitent dans le vide des idées.

## X.

## PUÉRILITÉS.

On a remarqué que la manie de rechercher des détails puérils atteint souvent des esprits supérieurs, des écrivains délicats, des *artistes*

(comme l'on dit à présent), en fait d'exécution et de style.

La Fontaine, Molière, Racine même et Corneille, offrent çà et là ce défaut inconnu des philosophes, des savants et des critiques. Plus le génie d'un homme est élevé, plus son naturel est près de l'enfance.

Cependant on doit se garder de s'abandonner trop à cette propension. Le public est, pour ce genre de négligence, d'une sévérité aveuglément cruelle. Cette occasion d'humilier un poëte, la foule la saisit avec une joie vaniteuse; de basses passions s'emparent de l'arme offerte par l'auteur, et l'on a vu des succès mérités, compromis par une ou deux paroles puériles.

Lorsque, dans *Hernani*, don Carlos, en sortant d'une armoire, dit qu'*il ne chevauchait pas à travers la forêt*, l'auditoire est indisposé soudainement contre le poëte. Ce vers condamnable, il faut l'avouer, était facile à éviter. Dans la scène précédente, cette question faite par le roi :

« ..... Serait-ce, d'aventure,
« Le manche du balai qui te sert de monture ? »

avait produit un effet fâcheux au théâtre. Les aristarques se sont armés de toutes les foudres d'Aristote, retrempées par la Harpe, pour accabler l'ouvrage au moyen de douze syllabes mal ordonnées et malsonnantes.

Ailleurs, le même poëte dit qu'il n'y a plus assez d'eau dans l'étang de Chambord,

« Pour qu'un ciron s'y mire, en s'y voyant du bord. »

Ceci est pire; la recherche se mêle à l'enfantillage.

Dans *Ruy-Blas*, un personnage pénètre dans un logis par la cheminée;

« Juste comme le vin entre dans les bouteilles. »

Autre puérilité. Une chose non moins puérile, c'est d'attacher à ces taches qui se rencontrent çà et là, une importance énorme, et de fonder sur ces misères les bases d'un jugement. Mais, puisque le public est ainsi fait, l'on doit s'abstenir d'un jeu qui n'offrant aucun bénéfice, peut causer de grandes pertes.

Cette prédilection pour certaines fantaisies puériles est d'ailleurs d'un exemple dangereux. L'illustre poëte précédemment cité, a de nombreux imitateurs, qui dans l'impuissance de copier le génie, singent grossièrement les imperfections de leur maître, et se sont jetés à corps perdu dans ces bizarreries enfantines qu'ils rehaussent de beaucoup de prétention.

Quelquefois, la puérilité restreinte au détail seulement, porte sur quelques expressions, soit nouvelles, soit archaïques, dont l'auteur se fait

un hochet : — *à l'endroit de*, — *supercoquentieux*, — *rutilant*, et dix autres vocables plus ou moins *réjouissants*, signalent, chez quelques auteurs, ces manies d'un goût suspect. L'enfantillage consiste à compter sur l'effet des mots de ce genre.

Le plus pur des écrivains de notre temps, l'auteur du *Roi de Bohême*, a quelquefois sacrifié au caprice de répandre des termes scientifiquement composés, et appliqués avec justesse, mais inusités. Néanmoins, cet admirable philologue est le plus séduisant, le plus pur des écrivains de notre temps.

Pouvais-je prouver par un exemple plus frappant, que ce petit défaut est le péché mignon des meilleurs écrivains?

On est entraîné à la puérilité, dans le genre descriptif, par la recherche trop minutieuse de la couleur, de la vérité matérielle, et par le desir qu'on a de peindre très-vivement avec des mots. Ce reproche, Théophile Gautier l'a encouru, et le prosateur infime qui écrit ces lignes a été accusé par la critique de donner contre le même écueil. La critique a eu raison quelquefois; on ne doit pas s'amuser à *pailleter* le style, à le hérisser d'une surcharge d'ornements. Buffon et Fénelon blâment ce procédé. S'il est permis d'user du *moi* dans la citation, ce doit

être dans une occasion analogue à celle-ci.

C'est presque toujours une préoccupation puérile, que celle qui nous porte à viser au bizarre. Mais quand la puérilité est dans le fond même de l'idée, elle est, la plupart du temps, d'un esprit trop candide. Dans les *Études de la nature*, Bernardin de Saint-Pierre conte que la puce, qui est noire, recherche *instinctivement* le blanc, afin que l'homme puisse la voir et la tuer. Cette attention de la puce est bien délicate, et voilà pousser loin le parti-pris de démontrer que la création a été faite pour l'homme. Si la puce était aussi généreuse, il faudrait se garder de l'écraser.

Le plus puéril des poëtes est l'abbé Delille : si son cœur fut d'un homme, son esprit fut d'un enfant. Dans le poëme qu'il imagina d'intituler *l'Imagination*, il raconte l'anecdote de Pélisson apprivoisant une araignée. Après avoir dit que

« ..... jusque dans sa main
« L'insecte familier vient chercher son festin, »

(*le festin* d'une araignée !) l'auteur poursuit en ces termes :

« Pour prix de ces secours il charme sa souffrance.
« Il ne s'informe pas, dans sa reconnoissance,

« Si de ce malheureux caché dans sa prison
« Le soin intéressé naît de son abandon:

(*son* se rapporte à Pélisson).

« Trop de raisonnement mène à l'ingratitude,
« Son instinct fut plus juste;

(*son* se rapporte à l'araignée).

et dans leur solitude.
« Défiant et barreaux, et grilles et verrous,
« Nos deux reclus entr'eux rendoient leur sort plus doux. »

Ces considérations sur la sensibilité d'une araignée qui se laisse aller à son bon cœur d'araignée, sans prendre des informations, sans analyser les sentiments du prisonnier, ces considérations sont puériles.

Plus loin, survient le geôlier, qui écrase le faucheux, et Delille de s'écrier :

« L'insecte étoit sensible, et l'homme fut barbare. »

Il faut se conformer au goût, à l'esprit, aux mœurs d'un peuple et d'une époque. Racine et l'école académique ont donné à l'art littéraire une allure solennelle, guindée parfois, et ennemie de l'enjouement enfantin, si fort goûté au seizième siècle, et dont Rabelais est tout rempli. Le style n'est plus libre et insouciant, Boileau l'a dit à Regnier. Nous sommes issus de pères qui jamais ne parvinrent à isoler assez Shakspeare de quelques lazzis puérils, pour en

savourer le génie. Nous sommes graves et raisonneurs, c'est bien pis que raisonnables; nous avons un gouvernement représentatif... d'où il suit que tout homme est un atome de roi, et aspire à l'autocratique période de l'orateur. Il n'est plus question de rire, de jouer et de faire l'enfant.

## XI.

## EXAGÉRATION DANS LES MOTS.

Le superlatif, les expressions excessives, sont aujourd'hui d'un usage fort général; on croit ne rien dire, si l'on ne dit trop : l'exagération est le trait le plus saillant de la physionomie des écrivains de notre siècle. Le nombre de ces derniers est si considérable, les ouvrages se multiplient si rapidement, que pour se faire remarquer, chacun se croit obligé de parler fort, et en termes énergiques. De là, sans doute, ce langage boursouflé qui nous donne un air impérieux et tranchant. Plus que jamais, on s'éloigne, il faut le dire, des opinions tempérées; la critique est exclusive : quiconque n'est pas le prince des génies, est le roi des *crétins;* la passion du moment, rapide et passagère, le caprice, pour mieux dire, le caprice violent et insubordonné préside à des jugements brutaux et mal fondés. Rien ne

rend exclusif et rigoureux comme l'ignorance : les aristarques les plus impitoyables ne sont-ils pas toujours les débutants?

La mauvaise foi qui accompagne l'esprit de coterie a contribué beaucoup à propager les formes exagérées, soit à la tribune, soit dans les journaux, ou parmi les *socialistes* et les philosophes. Dans le feu d'une polémique, comment riposter aux violentes attaques, sinon par l'exagération des panégyriques? Or, pour peu que la querelle soit entretenue, on arrive bientôt de part et d'autre aux hyperboles outrées.

Quand les esprits sont calmes, le style est paisible et ne se jette pas sans cesse dans les extrémités; notre époque s'accomplit dans le doute et la perturbation intellectuelle.

Il faut donc prendre son parti sur des maux qu'on ne saurait empêcher : cette *Remarque* est tout à fait superflue; les gens d'*action*, soit dans la politique, soit dans les lettres, n'en profiteront pas. Le défaut qu'elle signale en eux est autre chose qu'une mauvaise habitude; c'est le produit des mœurs; le temps les modifie seul.

Quelques personnages d'exception, ouvriers patients, paisibles artistes, étudiant avec amour loin du bruit, et dans le respect des chefs-d'œuvre des maîtres, daigneront cependant, peut-être, se garantir d'un vice nuisible à la beauté, à la

noblesse du style. Ces expressions excessives, — *sublime*, *magnifique*, *délirant*, *divin*, *exquis*, *ravissant*, — *exécrable*, *honteux*, *détestable*, *dégoûtant*, *misérable*, employées à tout propos et sans tempéraments, leur sembleront de mauvais goût, et à juste titre.

Un poëte appartenant à une école dont nous ne partageons pas les principes, n'est pas *détestable*, n'est pas *ignoble;* un chanteur n'est pas *divin*. La qualification du *premier*, ou du *dernier* de tous les écrivains ne saurait convenir à la fois à autant de personnes qu'on le prétend : entre le sublime et le ridicule, il est plus d'un degré.

Le monde est bien vieux; il n'est guère prudent d'annoncer à chaque instant que — jamais, jusqu'à ce jour, on n'a vu, — que jamais on ne reverra.... une foule de merveilles assez peu merveilleuses. On nous ramène à bon marché au temps des miracles. Nous ne voyons plus que peintures *miraculeuses*, que danseurs *miraculeux*. Une femme, à la beauté de laquelle on n'ose donner du *miraculeux*, est décidément laide.

Que les *délices* sont devenues chose commune en ce siècle d'or! Les dames ont des robes *délicieuses*, et sont *délicieuses* elles-mêmes. L'autre jour, on contait que S. A. R. madame la duchesse d'Orléans avait envoyé à une loterie — un petit panier *délicieux*, et un *délicieux* sachet.

Qu'une personne vous consulte sur un bijou, sur un livre ; si vous vous bornez à répondre — je le trouve beau, vous semblerez fort dégoûté : le bijou est *adorable*, le livre *prodigieux*, *stupéfiant*... Ce n'est rien que de bien faire une chose, si l'on ne la fait *divinement*; ou tout au moins *comme un ange*. Il est des cordonniers qui vous chaussent... comme *des anges*, et des maîtres queux qui font *divinement* la cuisine.

L'abus de cet adverbe est ancien, il nous vient de l'Italie, et Henri Estienne écrit, dans le deuxième *Dialogue du langage françois italianizé :* « Si vous estes si scrupuleux, vous orrez « beaucoup d'autres façons de parler qui vous « offenseront. Car maintenant on use de ce mot « *divinement* à tout propos; jusques à dire, non « pas seulement, il parle divinement bien, il lit « divinement bien..... mais aussi, il joue du lut « divinement bien, il bale divinement bien, et « quelques-uns se contentent de dire divinement « sans adiouter bien..... voire me souvient-il « d'avoir ouy dire, c'est un divinement bon « cheval. »

Que dirait aujourd'hui Celthophile, lui qu'indignaient si fort les *pantalonnades* ultramontaines ?

De son temps, la manie était portée moins loin ; on admettait encore le degré positif, dédai-

gné de nos jours. *Le plus*, *fort*, *très*, *excessivement*, renforcent la plupart de nos épithètes; ces locutions adverbiales deviennent trop fréquentes dans le discours, et s'énervent l'une l'autre.

Les gens de lettres soigneux de châtier leur style, et de paraître sensés, s'abstiendront de donner dans ce travers de l'exagération; ils préféreront les expressions propres aux termes d'une énergie outrée, l'expression juste étant toujours la plus forte. Enfin, ils laisseront ce langage excessif et passionné aux énergumènes de la politique, et aux marchands de toute espèce que l'avidité livre au charlatanisme des prospectus et des annonces.

## XII.

## NOMS ABSTRAITS PEU FAVORABLES AUX ÉPITHÈTES.

D'ordinaire, les substantifs formés d'un adjectif qualificatif peuvent être isolés d'une qualification nouvelle; ils ont par eux-mêmes un sens complet; l'adjectif tend à en atténuer la valeur. Parfois aussi il en rend le sens vague et indéfinissable. C'est ce qui a lieu quand il a pour effet de modifier la nature du nom, et de lui ôter son caractère abstrait. Ainsi le mot *prudence*, tiré de

l'adjectif *prudent*, ne saurait recevoir que des épithètes propres à circonstancier le substantif, sans attenter à sa valeur générale et abstraite : — Prudence *médiocre*, — prudence *admirable*, etc...

Qui dirait : — prudence *philosophique*, — prudence *ministérielle*, pour indiquer la prudence d'un ministre, ou d'un philosophe, s'exprimerait mal. *La prudence* est une qualité inhérente au caractère de l'homme, et dont la nature est invariable, quelle que soit la situation de celui qui en est doué. On se jette volontiers aujourd'hui dans ces épithètes téméraires qui affadissent la saveur des termes.

De *héros*, on a fait *héroïque*, dont *héroïsme* est issu. Peu d'adjectifs seront accouplés avec élégance et profit à ce nom abstrait. Les qualifications complétives, telles que *sublime*, *grand*, *admirable*, ajouteront peu de force à l'expression; les adjectifs modificatifs seront d'un effet pire. — Héroïsme *amoureux*, — héroïsme *filial*, — héroïsme *civil*, etc..., sont des termes, au premier abord, difficiles à interpréter, et dans lesquels la puissance du substantif se trouve amoindrie.

L'hiver passé, dans un discours, M. Guizot disait : « Nous avons fait appel au cabinet an-« glais, à sa loyauté, à son *humanité politique*. »

Qu'est-ce que l'humanité *politique?* Ce doit être peu de chose. Chacun entend le sens du mot *humanité*, formé de l'adjectif *humain*, qui dérive de *homme;* mais le qualificatif qu'on y a joint, rend ce nom abstrait, louche, et d'un sens indéterminable. On sait qu'en général *la politique* se pique peu d'*humanité*, et si l'on conçoit qu'on puisse invoquer l'*humanité* d'un ministère, et la faire intervenir dans la politique par lui professée, on ne saurait parler d'*humanité politique*, non plus que d'humanité *littéraire*, ou d'humanité *musicale*.

En général, il est prudent d'être sobre d'épithètes, et de se souvenir que les noms corrélatifs à des adjectifs, expriment déjà, sous une forme déguisée, la qualification qui leur est le plus essentiellement propre. Il est mieux de ne pas charger ces vocables d'une épithète réduplicative, que d'en risquer une, souvent sans profit, mais non sans danger.

L'épithète surabondante, excusable dans les vers, est coupable dans la prose, qui exige une précision mathématique. L'épithète oiseuse et fausse est insupportable partout.

## XIII.

## TROPES AGGLOMÉRÉS ET DE MAUVAIS GOUT.

La manie de remplacer le mot propre par des expressions figurées qui tirent leur énergie de leur singularité ou de leur bassesse, est un travers dans lequel donnent fréquemment les écrivains du parti populaire. Tout auteur cherche à plaire à ses lecteurs, tout homme voué à la publicité caresse les passions d'autrui. Les classes inférieures, au langage rude et dévergondé, ont leurs flatteurs, qui s'efforcent de parler comme elles, de même que les courtisans de François I^er^ contrefaisaient leur maître, en se laissant pousser de la barbe.

Quand un publiciste naturellement délicat et étudié entremêle ses écrits d'images grossières, il établit des contrastes disgracieux, d'une insoutenable vivacité. Rien de plus froid qu'un style marqueté de la sorte; rien de plus faux que l'abus de la forme figurée, dépourvue de son allure noble et de la pompe des vocables. En procédant de la sorte, on tombe dans la parodie, quand on visait à l'énergique; la méprise est ridicule.

La plupart du temps, dans sa recherche inexpérimentée des images, dans son desir de con-

tenter la classe tumultueuse, Timon, soi-disant d'Athènes, remplace par des expressions de bas lieu, le terme propre qui serait plus relevé. Ainsi, il affectionne le mot *bâtard;* partout il met, *les sueurs* pour le travail ; *le cadavre putréfié*, pour les ruines, les débris. Il est question quelque part d'un orateur qui « *a châtré l'organe de la virilité* de la Chambre. » Cela est d'un romantisme affreux. Plus loin, nous sommes informés que « l'argent du trésor est le sang et *le* « *chyle* du peuple, » et « qu'il faut *purger* les fraudes *préfectorales.* »

Ces jolies pensées peuvent être attrayantes pour quelques étudiants en médecine de première année ; mais elles sont trop *fortes* pour des lecteurs scrupuleux.

Dans nombre de circonstances, ce style froid et gonflé de figures, que M. le vicomte de Cormenin emploie sans cesse, et toujours de la même manière, participe à la fois de la trivialité et de la prétention. On sent que ces images, poursuivies à grand effort, ne sont pas naturelles. « Si le peuple se précipite *vers* les abîmes, *on lui passe le mors à la bouche.* » Cette forme oratoire est pauvre ; à la rigueur, on la peut risquer ; mais la répéter six ou sept fois dans un petit livre, c'est trop sacrifier à la souveraineté populaire des palefreniers et des automédons parisiens.

— *Se précipiter* VERS est d'une médiocre correction.

« Les pathétiques doivent tenir l'assemblée « *dans un état de moiteur* et DE PEAU ASSOUPLIE. »

Que d'ambition sous ce mauvais français ! Je n'aime guère mieux « se draper théâtralement « dans *la pourpre des friperies constitutionnelles.* »

Cette phrase sent la rhétorique de maître d'école, ainsi que la suivante : « Ce sont de beaux « phraseurs qui *se balancent* avec art *sur l'équi-* « *libre des spéculations constitutionnelles.* »

Des campagnards de l'Auvergne pourraient seuls se permettre, dans leur naïveté, de dire que « les ministres *couverts d'or et de soie*..... s'agenouillent sur *des brocarts d'or et de pourpre.* »

M. Villemain, M. Lacave-Laplagne, devraient soumettre leur garde-robe à l'inspection de Timon ; il rabattrait de beaucoup ces vulgaires métaphores.

Souvent il advient aussi qu'à force de grouper les tropes, on rapproche des termes figurés, qui réunis, forment des contre-sens.

« M. Mauguin, écrit Timon, par la *trempe* « ÉTENDUE et *souple* de son esprit, est propre *à* « *jeter de vives lumières* sur toutes les ques- « tions. »

Qu'est-ce qu'une trempe *souple*, qu'une trempe

*étendue*, qu'*une trempe* qui rend propre *à jeter des lumières?*

Ailleurs, l'auteur s'écrie : « J'ai modéré *le feu* de mes PINCEAUX. »

Ces pamphlets accusent une prédilection pour la période rhétoricienne ombragée de figures; prédilection si grande, qu'elle obscurcit fréquemment les clartés de la phrase : « le fond des harangues de M. de Kératry n'est pas sans substance, ni son style sans une sorte d'*insufflation cahotée*, mais *échauffante*. C'est une personne de sensations, mais de sensations *honnêtes*. »

Sous prétexte de peindre avec vivacité, ce publiciste, qui se qualifie d'*artiste* le plus souvent qu'il peut, se jette dans la multiplicité des images; méthode lente et flasque. Ces figures, il est vrai, sont rapidement tracées; mais quand, au nombre de sept ou huit, elles remplacent une proposition qui tiendrait en une ligne et demie, elles donnent de la prolixité au discours. Voici un exemple frappant de cet abus; (l'auteur se propose d'exprimer que la Chambre manque d'unité, et que les partis ne sont pas ralliés à des chefs) : « Il n'y a.... *plus d'état-major*, plus *de vaste* « *tente* où les chefs puissent se réunir pour tra- « cer leur plan de campagne. Il y a presque au- « tant *de généraux* que *de soldats*. *On s'arme*, *on* « *s'équipe*, *on se bariole* à sa fantaisie. L'un porte

« *un schako*, l'autre, *un blanc cimier;* celui-ci, « *un bonnet rouge;* celui-là va sans cocarde. Cha- « cun..... se poste *dans la plaine* ou *sur la mon-* « *tagne, tiraille* à droite ou à gauche; *et perd sa* « *poudre et son plomb.* »

Toutes ces figures ne sont ni assez précises, ni assez fortes, ni assez neuves, ni assez piquantes, pour justifier une tirade qui, si elle était composée d'éléments plus relevés, aurait besoin encore d'être travaillée en hexamètres par quelque Campistron de collége.

M. de Cormenin applique de deux ou trois façons cette manière de figures superposées *crescendo,* laquelle constitue à peu près le fond d'un procédé littéraire borné dans ses ressources. Parfois, ce sont des vocables placés en échec, et formant des séries d'antithèses, non dans les mots, mais dans les idées qu'ils offrent; c'est le mécanisme employé par Thomas dans ses *parallèles* glacés. « La phrase de M. de Lamartine a « plus de couleur *dans le tissu* que de fermeté « *dans la chair,* plus d'éclat que de profondeur, « plus de relief que de nerf, plus de sonorité que « de substance, que d'ordre. Elle est plus propre « à rendre les oracles d'Apollon qu'à exprimer « les passions du Forum. »

Ce système, serré en apparence, mais que l'on étend, pour arrondir la période, devient mono-

tone quand il est l'objet d'un usage exclusif. Or, nous le retrouvons à chaque page; nous voyons les images se succéder par groupes; l'auteur procéde par énumération, pour caractériser une seule et même idée, soit qu'il accumule les figures, soit qu'il entasse les verbes ou les adjectifs.

« Passions du cœur, diversité de caractères, « chutes d'états, héros, guerres, fêtes, scènes « de la nature, fleurs des champs, éruptions de « flammes, orages des montagnes, doux souffle « des vents, tonnerre, mers, cieux, astres de « l'immensité, *tout l'univers est à lui.* »

« Nous savons très-bien que nous ne devons « nous attendre qu'à être conspués, moqués, « sifflés, persifflés (c'est tout un), calomniés, « persécutés pour l'amour de la liberté, etc... »

« Ce n'est pas de l'oraison, c'est de la cause- « rie, mais de la causerie vive, brillante, légère, « *volubile,* animée,.... et tout cela est dit, coupé, « lié, brisé, délié, recousu avec une dextérité « incomparable. »

Voici une page qui servirait an besoin de frontispice à la prose de Timon; cette surabondance des mots, cette recherche des figures et des contrastes s'y montrent dans toute leur prétention.

« ... Quel que soit l'objet qu'on traite, on ne le « trouvera jamais en défaut. (Cette phrase était

« complète, mais non :) Beaux-arts, canaux,
« routes, finances, commerce, histoire, presse,
« politique transcendante, affaires de rues, théâ-
« tres, guerre, littérature, religion, municipali-
« tés, moralités, plaisirs, choses grandes, choses
« médiocres, choses petites, que lui importe ! Il
« est à tout; il est prêt à tout, *parce qu'il n'est*
« *prêt sur rien.* Il ne parle pas comme les autres
« orateurs, *parce qu'il parle comme tout le monde.*
« Les autres orateurs se préparent plus ou moins,
« *mais* lui improvise. Les autres orateurs péro-
« rent, *mais* lui cause..... Les autres orateurs
« laissent passer dans la coulisse quelque petit
« bout de cothurne, et par le reflet de la glace
« (de quelle glace?), on voit s'agiter les plumes
« de leur cimier. Vous le saisissez au saut du lit,
« et vous lui dites..... Prenez votre masque,
« et jouez ce que vous voudrez; — un ministre,
« un général d'armée, un artiste, un puritain.....
« il ne se donnera pas le temps de s'essuyer le
« front et de boire un verre d'eau sucrée. Il ne
« se *débotte* même pas; (je le crois, puisqu'il sort
« du lit) il entre en scène, *il s'habille*, il se
« drape, il mime devant les spectateurs, il im-
« provise les caractères, il file le dialogue, il
« dénoue les imbroglios, et il apprend son rôle
« en le jouant; il en joue quelquefois deux,
« tourne les talons, jette son masque, *en reprend*

« *un autre*, et, toujours le même, il est toujours « divers, toujours en situation, toujours comé- « dien accompli. »

Que de mots! que de mots! comme ces couleurs sont délayées! comme ces traits sont vagues! On pourrait copier la page qui suit, ou celle qui précède, vous verriez la même forme se reproduire impitoyablement, avec sa prétention continuelle à la subtilité et au trait fin; ce qui rend, à la longue, cette manière d'écrire fatigante pour le lecteur. Elle a un autre inconvénient, c'est que la forme emportant le fond, tous les portraits se ressemblent.

L'auteur s'est imposé la tâche d'écrire comme on ne parle pas. Quelquefois même, avec un talent dont la qualité native et méconnaissable est la netteté, Timon devient obscur, pour prétendre à se montrer trop subtil et trop riche en images:

« M. Odilon-Barrot n'a pas, comme M. Mau- « guin, l'une de ces figures spirituelles et *on-* « *doyantes* qui *tournent sans cesse sur elles-mé-* « *mes*, et qui, reflétant L'OMBRE et *la lumière*, « la force et la grâce, plaisent, *lorsqu'elles sont* « *peintes*, par la variété *des ornements* et la viva- « cité *hardie* des traits et de la couleur. »

Me diriez-vous, lecteur, quelle idée vous vous faites du visage de M. Odilon-Barrot, d'après ce joli dessin à la plume? Comment comprenez-

vous la figure *ondoyante* de M. Mauguin, *qui tourne sans cesse sur elle-même*, — et qui reflète *l'ombre* et la lumière? — Refléter *l'ombre* est une rare propriété. Connaissez-vous ces *figures* qui plaisent par la variété des *ornements?*

Paris n'a vu, dans ce genre, que celles des Bayadères indiennes; elles avaient les dents peintes, et des anneaux d'or aux oreilles et au nez. Les Sauvages tatoués peuvent plaire aussi *par la variété des ornements.*

A côté de ces défauts, Timon est quelquefois ferme; il a des traits vifs, des mots heureux, de petites phrases coupées court et fort incisives; mais il est sec et maigre; son style est mal cousu, son langage, d'une incorrection fréquente et parfois volontaire; enfin, il s'abandonne au néologisme avec une ardeur qu'on ne saurait encourager. L'amour du pays, source de ses inspirations, la défense des droits populaires, qu'il embrasse, la juste horreur qu'il ressent pour la corruption, pour la vénalité, lèpres honteuses de notre époque, sont des mobiles propres à faire éclore un style plus généreux, plus large et moins travesti. Néanmoins, aride et déchiqueté comme Paul-Louis, son émule, M. de Cormenin est d'un goût plus mélangé; ses études sont moins fortes. Courrier, qui n'était pas d'Athènes, a vécu dans la Grèce plus longtemps

que Timon l'Athénien. Ce dernier a quitté sans doute la terre natale dans un âge fort tendre.

Son style, mélange ambitieux et indigeste de banalités classiques, et de ces lourdes figures qui signalèrent les excès de la nouvelle école, est désagréable à l'oreille; l'inspiration ne s'y fait pas sentir; l'étude et le choix des bons modèles ne s'y trahissent guère; l'incorrection s'y rencontre souvent; on y sent partout le rhéteur, l'homme échappe sans cesse; l'esprit s'y montre vêtu non à la française, mais en paysan du Danube; le charme est totalement exclu de ces mosaïques d'un dessin fruste et vulgaire.

Nous n'oserions nous prononcer de la sorte sur la médiocrité d'un auteur que l'esprit de parti et l'ignorance se sont efforcés de présenter comme un écrivain, et de comparer à Paul-Louis; nous hésiterions à laisser échapper toute notre pensée, si nous n'en trouvions la confirmation dans un illustre académicien, homme d'un goût fin, d'une critique judicieuse, impartiale et délicate.

Voici ce que cet auteur, doué à un degré éminent du sentiment du style et des grâces du langage, pense des écrits de Timon :

« Je ne saurais rendre l'effet désagréable que « produit sur moi, par instants, ce style bizarre, « baroque, bariolé de métaphores et de termes

« abstraits, à phrases courtes, à paragraphes « secs, décharnés, qui sentent encore le résumé « du contentieux, et qui poussent par soubre- « sauts l'éloquence du factum jusqu'à une sorte « d'élancement lyrique. Dans l'article sur Henri « Fonfrède, qu'il apprécie d'ailleurs avec justesse « et indulgence, Timon a le bon goût de citer « une sortie violente de ce même Fonfrède, con- « tre lui Timon, et il ajoute : « Par Jupiter! lec- « teur! j'aurais pu affiler ma bonne lame, donner « de la pointe à ce Scythe, à ce barbare, et lui « rendre blessure pour blessure. — Mais nous « autres Grecs d'Athènes, si nous avons du sel « aux lèvres, nous n'avons pas de fiel dans le « cœur, etc..., etc... » J'abrège la parodie : il ne « manque à ce choc, à ce cahotage de tous les « styles, que d'y avoir fait entrer plus au long « *ma bonne lame de Tolède;* l'amalgame eût été « complet.

« Laissons l'Hymette et son miel à ceux-là « seuls qui en savent les sentiers, à ceux qui, « même au sein des passions et des paroles acé- « rées, ne perdent jamais une certaine légèreté « de ton, et comme une certaine saveur du ber- « ceau : *Musæo contingens cuncta lepore.* »

Ces opinions de M. de Sainte-Beuve, expriment à peu près, ce que pensait du style de Timon, le plus indulgent des critiques, et

le plus pur des linguistes, M. Charles Nodier.

## XIV.

## ANACHRONISME DANS LES MOTS.

On commet à l'étourdie, quand on écrit trop lestement, certains anachronismes provenant, non pas seulement d'un mauvais choix des vocables, mais de l'ignorance ou de l'oubli des faits. Ainsi, madame d'A*** nous montre un gentilhomme de la cour de Charles IX, avec le cordon du Saint-Esprit; M. J. J.... fait souper l'abbé d'Olivet chez Marion Delorme; M.*** orne d'hortensias un jardin du temps de Louis XIV; *le Constitutionnel* de 1829 prêche l'abolition de la féodalité.

Sans prêter des talons rouges à la reine Berthe, on peut placer l'anachronisme dans le mot; l'erreur passant alors dans le style, devient lexicologique, au lieu d'être historique.

Vous prétendez que Louis le Débonnaire fut un esprit faible; ne le qualifiez ni de *nature pâle et avortée*, ni d'*organisation passive;* ces expressions sont trop modernes; autant vaudrait d'observer qu'il n'a pas inventé la poudre.

Si vous établissez un dialogue entre des personnages d'autrefois, gardez qu'un mot figuré,

rappelant quelque invention postérieure à leur siècle, ne se glisse dans le discours.

Que la mère de saint Louis ne soit pas attirée vers le comte Thibault par des sympathies.... presque *magnétiques*. Qu'Auguste ne reproche pas à Livie d'avoir une vertu fragile... *comme verre*.

Que les héros de la chevalerie ne parlent pas de leurs *impressions*, ni des traits de leur dame *gravés* dans leurs cœurs. Que Louis le Gros ne dise point — *Par parenthèse;* que mademoiselle de la Vallière ne regarde point *la silhouette* de son amant dessinée sur le mur; que madame de Pompadour n'ait pas un sourire *stéréotypé;* que le rusé Louis XI ne soit point un *patelin*, qu'il ne parle pas un langage *alambiqué*, etc...

Ces défauts sont fort sensibles quand l'auteur place les mots en question dans la bouche de ses personnages. Mais lors même qu'il se borne à entremêler ces termes tout récents, dans le récit de l'action, un auteur est souvent répréhensible.

Cette confusion d'éléments divers et hétérogènes fait tache dans un tableau destiné à produire illusion ; c'est une fausse note dans l'harmonie du style; c'est, de toutes les négligences, celle qui indique le plus formellement que l'auteur n'est pas écrivain, qu'il ignore l'histoire du langage, les étymologies et la valeur des mots. Ce genre d'anachronisme, on le concevra sans peine,

correspond à l'archaïsme; les extrêmes se touchent. S'il est ridicule de qualifier de *damoiselet* ou de *raffiné* un courtisan du règne de Louis XV, il ne l'est pas moins d'en faire un *incroyable* ou un *dandy*.

Un lecteur doué du sentiment du style trouvera ridicule qu'on lui parle des *sommités littéraires* du temps de Racine, de l'*influence civilisatrice* de Port-Royal, ou des tendances *progressives* du siècle de Luther.

Il blâmera tout autant, que l'on qualifie, à l'aide de mots représentant des objets hors d'usage, des idées passées, des mœurs éteintes, ou des hommes d'un temps plus moderne. M. Walsh dépeint madame de Sévigné comme *une châtelaine*, ayant de *preux devanciers*, et fière du *casque de chevalier* de ses *aïeux*.

Parlez ainsi d'Agnès Sorel ou de Valentine de Milan; mais cette ogive, mais ces trèfles gothiques encadrent d'une façon burlesque madame de Sévigné. On ne parlait plus ainsi de son temps; et du nôtre, on s'exprime autrement. Le même M. Walsh, à propos des femmes célèbres de cette époque, multiplie les métaphores les plus à la mode : — *l'animation de la vie*; — *les nuages assombris*, etc. Enfin, ces femmes du grand siècle, il les intitule : — *des illustrations*.

Un autre auteur fait mention de la *taciturnité*

de madame de Grignan, (un néologisme, pour caractériser une personne morte, jugée, et caractérisée depuis un siècle et demi!), et du naturel *impressionnable* de madame de Sévigné : « ... Ce « sont là autant de notes fausses qui arrêtent et « qui blessent, » observe judicieusement à ce propos M. Charles Labitte.

On lisait naguère dans le tome V de la *Bibliothèque de l'école des Chartes*, page 301 : « ... J'ai publié des lettres de madame de Lon- « gueville, cette *créature ravissante, pleine* à la « fois *de hauteur*, etc... » A la vérité, l'auteur de cette phrase *ravissante* est un philosophe; mais pourquoi, dirait la Fontaine, veut-il faire ici *l'herboriste?*

J'ai lu quelque part que Racine était un grand *artiste*, et que Poussin fut un grand *poëte* : je ne désapprouve pas d'une manière absolue la récente extension donnée à ces mots. S'il est, parmi nos contemporains, des poëtes, des peintres doués de qualités particulières à notre temps, et impossibles à caractériser sans la création de ces locutions, il les faut subir; mais il n'est besoin d'aucun néologisme pour signaler Poussin, ou Racine. Lors même que la néologie aurait la force d'une loi, rien n'en justifierait l'application rétroactive. Jamais un homme sensé ne se représentera Boileau, Racine, comme *des artis-*

*tes;* tout en consentant à accepter comme tels M. de Balzac, Hoffman, ou tout autre écrivain du jour, à propos duquel on aura imaginé cette expression.

Oh le malencontreux écrivassier, qui dépeignant Rousseau cheminant à pied le long des pentes du Jura, lui fait contempler de loin *le panorama* des Alpes!

Ne parlons pas de la *bienfaisance* de saint Vincent de Paule; l'on était, en ces temps de *charité*, trop loin encore de la philanthropie, pour créer le substantif *bienfaisance*.

Un critique prétendait naguère que M^me^ de la Fayette étudia à fond *l'anatomie du cœur*. Laissons cette gloire chirurgicale aux romanciers *intimes* de notre époque; ne disons pas non plus que Louis le Grand avait la *monomanie* de l'étiquette, ni qu'il fut le *vrai type* du roi absolu, ni que sa présence *électrisait* les soldats.

Mais ce sont les figures, ce sont les métaphores qui fournissent les plus fréquentes occasions d'appliquer ces observations. Il est certaines formes nouvelles, sans cesse renouvelées; jargon du moment qu'adoptent les auteurs ignorants et illettrés : dès que, cessant d'exécuter un *premier-Paris*, un roman de pacotille, (ce qu'on nomme *un roman de mœurs*), ou une *tartine* humanitaire, *égalitaire*, *socialiste*, ils prétendent

aborder un sujet sérieusement *littéraire*, les âneries se multiplient, les bévues se succèdent, le style mal approprié aux sujets, grimace, et devient d'une insoutenable fadeur. Que devient alors ce grand écrivain, ce publiciste si nerveux, ce *nez retroussé* de la Presse, dont l'esprit devait changer les lois de l'empire?... Nous n'avons plus qu'un phrasier froid, lent, incorrect, décousu, que le poids du sujet écrase. Le voilà semblable à ces plaisants de cabarets, qui deviennent lourdauds et embarrassés en passant le seuil d'un salon. Ils ont l'argot de la guinguette; ils ne possèdent pas le langage du monde.

Une ignorance analogue est fort commune dans les basses et lucratives régions de la littérature. Le défaut d'études sérieuses, l'absence de toute philologie, l'abus des lectures futiles, la mauvaise éducation, telles sont les causes ordinaires de cette insuffisance; leur effet le plus sensible, le plus fréquent, c'est l'anachronisme dans les mots, soit qu'il provienne de la néologie, soit qu'il se manifeste par l'abus d'une série de formules banales et usées, ramassées dans la poussière des livres. Comme ces défauts tiennent à la fois aux vocables et à la manière dont on les groupe, il se peut faire que le long d'une page, on ne compte pas dix mots sans rencontrer une impropriété fondée sur quelque

anachronisme lexicologique plus ou moins saillant. La multiplicité de ces termes vagues laisse le style flottant et sans valeur.

## XV.

## TERMES TECHNIQUES.

Dans le courant du dix-septième siècle, la langue française devint économe, jusqu'à la parcimonie. On commençait à s'en apercevoir au siècle suivant, et le chevalier de Jaucourt s'écriait : « — La langue des François polis n'est qu'un ra- « mage faible et gentil. Notre langue n'a point « une étendue considérable, etc.... » Ce défaut d'étendue provient d'une cause à laquelle on n'a pas remonté. Les philologues du siècle de Louis XIII et de Louis XIV ont formé le beau langage d'après les mœurs de la Cour et les façons de parler des gentilshommes de Versailles. Comme ces seigneurs, toujours occupés des mêmes objets, et restreints à de certaines habitudes de la pensée, n'avaient pas besoin d'un grand nombre de mots pour traduire leurs idées, ils mirent peu de vocables en usage. Toute locution étrangère à la Cour était basse et bannie de la littérature. On rejeta donc les termes relatifs aux arts, aux sciences, aux divers états; ceux dont

la connaissance indique une érudition spéciale, inconnue des courtisans de Louis XIV. Une expression mal comprise était de mauvais goût; le savoir sentait la bourgeoisie, et le langage s'appauvrissait réellement.

On ne peut revenir sur un fait accompli; les circonstances qui président à la formation des langues, leur donnent un caractère dont celles-ci ne se peuvent départir. L'idiome des Français est gentilhomme, et il demeure tel, parce que le goût national est porté par l'éducation et l'usage, à cette gentilhommerie. Voilà pourquoi les véritables écrivains ne cesseront jamais de recommander et de pratiquer la sobriété des vocables et le choix des expressions. Depuis quelques années, divers principes de néologisme se sont introduits, que nous signalons à mesure qu'ils s'offrent à notre pensée : l'un des plus féconds consiste dans l'introduction d'une quantité de termes techniques, empruntés à la pratique des métiers et des arts. Ces locutions sont en opposition formelle avec le génie de la langue française. Ceux qui, décrivant, dans un poëme, dans un roman, un édifice quelconque, parlent de *stylobates*, d'*oves*, de *soubassements*, de *modillons*, de *biseaux*, de *linteaux*, de *salles hypostyles*, d'*entablements* et de *pylônes*, font aussi mal que s'ils disaient qu'un enfant qui tient un hanneton

joue avec un *mélolonthe*. Quand on fait œuvre de poésie, on n'a pas pour but de passer pour un naturaliste, pour un herboriste, pour un architecte ou pour un maçon. Quelques auteurs trouvent qu'il est bien, si l'on parle d'une parure de femme, de traiter cette matière *ex professo*, c'est-à-dire, en couturière. Ne craignent-ils pas que ces détails mécaniques ne détruisent le prestige qu'ils espéraient produire? En général, rien n'est éloigné du beau et du sentiment poétique comme la manutention, et le premier soin de ceux qui mettent en scène un opéra, est de cacher les ficelles qui font mouvoir les décorations. Comment puis-je m'intéresser à ces beaux rochers des Alpes, dont les cônes percent les cieux, si vous me les présentez comme des blocs *schisteux*, ou *siliceux*, comme des *couches fossiles*, entremêlées de *rognons métallurgiques*, etc.?

On ne doit user des termes de la science que quand le langage ordinaire ne fournit aucun vocable; s'il s'agit, par exemple, de plantes, d'arbustes exotiques, et nouvellement importés sous des désignations en *us* : dans ce cas même, il est certains artifices de style, pour présenter les mots à la pensée, sans déchirer l'oreille. Depuis qu'on a exhumé les modes du seizième siècle, et celles du moyen âge; depuis

qu'on a fouillé l'Orient, on en a rapporté un vocabulaire de *bric à brac* intelligible pour les marchands de curiosités, mais pour nul autre qu'eux.

La chimie, la physique, ont fourni leur pierre à cette Babel lexicologique. Comme on veut paraître, à ce sujet, d'autant plus savant qu'on l'est moins, on diapre le style d'une foule de termes qui ne doivent pas quitter le laboratoire. Ne désespérons pas d'entendre parler un jour de *chlorure de sodium* attique; car le mot *sel,* on le prouvera, est un terme générique d'une impropriété complète, chimiquement parlant. J'ai lu l'autre jour qu'un homme aspirait gaiement *le gaz* pétillant. Cet homme buvait du vin de Champagne; mais il est trop vulgaire d'appeler les objets par leur nom. Les critiques de la peinture nous entretiennent de *pâtes*, de tons *réchauffés dans le bitume*, de *glacis,* de *frottis*, etc... Quelle cuisine est-ce là, et comment le public s'y reconnaîtra-t-il, s'il n'est peintre, vitrier, faiseur d'enseignes, ou droguiste?

La critique musicale de certains journaux est devenue fort pénible aux lecteurs. Ce ne sont que *dièzes*, que *bémols,* que *fugues,* que *rosalies,* que *streetes.* « Cette romance, vous dit-on, est d'un effet saisissant. On est en *la* mineur; la phrase qui amènera la reprise s'élève tout à coup

sur le *si* bémol, et va jusqu'au *ré*, tandis que les violons accompagnent en sourdine, en répétant le trait à la tierce, lequel est appuyé d'un *trémolo* qui continue seul en *ré*, et rentre dans le ton du motif au moyen d'une fausse quinte. Cette ingénieuse idée a obtenu un succès d'enthousiasme : les larmes se joignaient aux applaudissements. On a *bissé* le morceau. »

Lecteur, qui êtes à cent lieues de Paris, dévorez cette explication ; pleurez à votre tour, puisqu'on vous a démontré l'attendrissement, et que vous avez très-bien compris la démonstration !

Nous sommes loin de prétendre toutefois qu'il faille se réduire aujourd'hui au vocabulaire de Louis XIV : notre instruction est plus générale, plus *spéculative* que de son temps. Nos contemporains sont mieux versés dans la pratique des choses ; la partie industrielle et manuelle des arts a fait un grand pas. Il faut que l'on retrouve dans le langage des signes de cette transformation. Puis, nous sommes dans un siècle qui a voulu si bien voir le fond des choses, qu'il l'a vu. Plus de mystères, mais plus d'illusions ; il ne nous reste guère que cette triste satisfaction d'exhiber notre esprit fort, de nous vanter d'avoir pénétré dans toutes les coulisses, et de nous montrer pleinement désenchantés. Voilà ce que marque-

ront un jour tous ces termes techniques, pour les esprits sérieux qui rêveront sur ce que nous fûmes. C'est pourquoi ces mêmes termes techniques, dont on hérisse le langage, sont pénibles à rencontrer dans le noble style de la poésie. Les muses ne savaient pas si bien comment on travaille; leurs blanches mains ne connaissaient que la lyre à sept cordes; mais leur voix chantait.

## XVI.

## AFFÉTERIE.

Aucun défaut ne déprécie davantage un écrit; l'incorrection provenant de l'ignorance est moins disgracieuse que les effets du mauvais goût. On a beaucoup admiré ce mot de madame de Staël. « La rime est l'image de l'espérance et du souvenir. » J'avoue à regret que je trouve ce simulacre de pensée plein d'obscurité et d'affectation.

Il y a quelques années, c'était la mode de faire *sourire* des vaisseaux à trois ponts; de qualifier de *coquettes*, des frégates qui *se balançaient* comme de *belles indolentes*, etc... Voilà de l'afféterie. Je trouve enfin, dans un roman à la mode, qu'une maison était triste — comme un *lamento*.

Un bâtiment assimilé à des plaintes ! quoi de plus ridicule ?

Il est bon de se défier des comparaisons forcées, et de ne pas donner dans ces métaphores que l'on tire des sujets opposés. Les épithètes outrées, telles que — un gazon d'un aspect *savoureux*, offrent cet inconvénient ; c'est s'exprimer comme le feraient des chevaux, si les bêtes parlaient. Ce n'est rien inventer de fort agréable, que de qualifier les rossignols de *chantres*, et les fauvettes, de *musiciens ailés*. — *L'odeur de vos vertus* m'a toujours semblé une figure par trop biblique pour notre langue. Quelqu'un a parlé — d'*un parfum doré de poésie*, — de s'*abreuver du poison doré des plaisirs*, etc... Toutes ces manières difficiles de grouper les mots n'ajoutent rien aux idées, et donnent une faible opinion du jugement de l'auteur. Les antithèses sont fréquemment encore une cause d'afféterie. Quand une pensée, pour paraître brillante, ne peut se passer de tout ce clinquant, c'est un signe qu'il est opportun de ne pas l'émettre. Les poëtes de la Pléïade, et surtout Cyrano de Bergerac ; plus tard, les rimeurs bucoliques du siècle de Louis XV, et enfin, les écrivains de la nouvelle école qui s'inspirèrent de Ronsard, sacrifient volontiers, les uns, par une délicatesse *mignarde* et entichée des *concetti*, les autres,

égarés par la passion du bizarre et de l'archaïque, à cet abus des expressions qui pervertit le goût et fait grimacer le style.

## XVII.

## DES PROVERBES.

Il est mieux d'en user modérément que de les rechercher; car ils donnent à l'auteur un ton sentencieux voisin de la pédanterie, s'ils se multiplient. Comme ils sont en général le produit de la raison froide, et en quelque sorte l'algèbre des idées matérielles, ils refroidissent étrangement les périodes au milieu desquelles on les intercale. On fera bien, en conséquence, de s'en abstenir partout où l'on prétend émouvoir. On ne les placera ni dans la bouche d'un personnage aimable, parce que les gens dogmatiques déplaisent, ni dans les passages qui visent à la grâce ou à l'attrait, parce que la sécheresse de l'adage ou de l'axiome est incompatible avec l'attrayant et le gracieux.

Rarement on parvient à enchâsser agréablement un proverbe dans une phrase. S'il y est jeté sans transition, il en casse le fil; est-il préparé, *amené*, les mots qui l'annoncent, ou qui indiquent la citation, ralentissent le style, et sou-

vent sont trop nombreux, en comparaison des dimensions du proverbe même. Un autre écueil à signaler, c'est que le dicton, qui suit d'ordinaire une idée développée, la résume en trois mots d'une façon tellement serrée, qu'il fait oublier sur-le-champ les nuances, les distinctions qu'on avait établies entre la maxime et les pensées analogues sur lesquelles on l'a érigée. Alors, ou le proverbe est de trop, ou les développements qui l'ont entraîné sont superflus. Effacez vos calculs, et ne laissez que le résultat, si l'importance est là tout entière.

Un autre inconvénient du proverbe, c'est qu'il est trivial. Les personnes bien élevées l'évitent, parce qu'il donne un ton tranchant, et qu'il est du bel air de se montrer conciliant et modeste. Rien ne trahit mieux son petit monde que la manie de faire des leçons à tout propos. Le proverbe, la sentence, moralisent avec un aplomb supérieur.

Enfin, le proverbe doit être évité partout où l'on met en jeu des idées grandes, passionnées, et des sentiments généreux; car cette soi-disant sagesse des nations, produit du *gros bon sens*, c'est-à-dire de l'intérêt matériel étroitement calculé, résume d'ordinaire l'égoïsme, la couardise prévoyante, la honteuse habileté qui constituent le savoir-vivre des gens dénués de cœur et de

sensibilité. Les Juifs-Arabes ont beaucoup inventé dans ce genre.

— Charité bien ordonnée commence par soi-même.
— Chacun pour soi et Dieu pour tous.
— Aide-toi, le ciel t'aidera.

Quelle infâme sagesse! quels sentiments bas!

On dit aussi : — donnez, et vous recevrez au centuple. Ce genre de prodigalité suppose dans le donateur beaucoup de désintéressement. C'est l'Évangile parodié. L'idée du Christ était celle que traduit un beau vers de M. Victor Hugo :

« Qui donne aux pauvres prête à Dieu. »

Quand on énonce ainsi les proverbes, on a le droit de les léguer à l'admiration du public; mais, autre chose est de créer une belle maxime, ou de répéter de vieux dictons rebattus, qui courent les rues, les halles, et les bouquins depuis plus de cent ans. Le but ne peut être que de montrer son savoir en matière de proverbes, et ce n'est pas là un fort grand mérite.

Nous n'insisterons pas sur ces dictons populaires, sur leur effet relativement au style, ni sur la vulgarité et le peu de profondeur que présente une idée prétentieusement émise.

La morale en est en général répugnante; la pensée souvent est fausse, et qui pis est, il est rare qu'à côté d'un proverbe il n'y en ait pas

un autre diamétralement opposé qui le contredise et l'efface. Ils se prêtent à toutes les mauvaises passions, à toutes les insinuations perfides; ce sont des selles à tous chevaux, de vilaines armes, en un mot, bien qu'elles soient peu littéraires.

Qu'un misérable accuse un innocent, en rapportant des bruits vagues; — *je n'en crois rien*, ajoutera-t-il; mais *la voix du peuple est la voix de Dieu.*

Si les inculpations sont trop excessives pour trouver créance; — on a fort exagéré, s'écriera l'hypocrite; toutefois, comme dit le proverbe, *Il n'est pas de fumée sans feu.*

Et l'impression de la calomnie reste ineffaçable.

Vous êtes accusé d'un crime dont vous êtes innocent; l'inculpation est si ridicule, que vous en riez avec mépris. — On a bien raison de dire que *la vérité n'offense pas*, observe un habile.

Si, au lieu de rire, vous aviez pris la chose avec le courroux d'un cœur indigné; — *il n'y a que la vérité qui offense*, eût articulé le même habile.

Les gens à proverbes sont ceux qui, attribuant à une jeune fille quelque infamie dont

l'idée seule fait rougir, jugent qu'elle est criminelle, parce qu'elle a rougi.

La forme de ces dictons est presque toujours plate, ou repose sur une image absurde. Littérairement parlant, il est bien mieux d'écrire : — *ne dépensez pas trop*, que — *n'usez pas la chandelle par les deux bouts*, ce qui est bête, et par surcroît, impossible. On n'aura jamais besoin d'une phrase à figures pour rendre cette idée, digne de M. de la Palisse : — Il vaut mieux vivre que de ne vivre plus.

Quand il énonce des théorèmes aussi transcendants, Sancho Pança, à cette fin que l'expression soit à la hauteur de la conception, s'écrie : « Un chien en vie vaut mieux qu'un lion crevé. »

Sancho ne parlerait pas ainsi, s'il devait hériter de la peau du défunt.

Nombre de gens redisent, après les Latins : — On ne peut donner ce qu'on n'a pas. Cependant, un médecin malade peut donner la santé qu'il n'a pas ; — un homme riche et malheureux peut donner à des indigents le bonheur qui le fuit. — On donne des consolations tout en restant inconsolable ; on cause des chagrins, dont on est exempt. Les exceptions sont innombrables ; cette maxime est loin d'être un axiome.

Il est assurément des proverbes qui sont beaux,

utiles et consolants; par malheur, ils sont loin d'être neufs; c'est pourquoi l'abus qu'on en pourrait faire donnerait au style un air de banalité. Il faut s'efforcer de rajeunir la forme, non de la revêtir de vieilles loques. A cela, plus d'un mortel découragé répondra qu'*il n'y a rien de neuf sous le soleil.*

Tel était du moins l'avis du roi Salomon, qui n'avait inventé ni la poudre, ni les journaux, ni les chemins de fer, ni les royautés constitutionnelles.

## XVIII.

## DIMINUTIFS.

Plusieurs de nos compatriotes s'imaginent que la langue manque de diminutifs, et que le petit nombre de ceux dont on use a été emprunté aux Italiens. Cependant notre vieux langage en est tout fleuri, et quoique nous en ayons perdu un certain nombre, il en reste encore bien assez. Ce sont, en général, de jolis mots, agréables aux poëtes, et propres à exprimer des nuances fines. Les Grecs s'en servaient avec prédilection; mais notre manie de poursuivre à tout propos la gravité latine aux dépens de la grâce, nous fait oublier de plus en plus ces diminutifs précieux à conserver et, si *bien plaisants* dans la poésie légère, que les auteurs se sont attribué

le droit de forger ceux dont ils ont besoin. Que le mot soit délicatement composé, qu'il concoure à la grâce ou à la vivacité d'une image, et chacun l'accepte avec plaisir.

Le nombre de ces sortes de vocables était si considérable jadis, que Henri Estienne, dans son Traité *de la Précellence*, n'hésite pas à donner, sur ce point, l'avantage à la France sur l'Italie. A l'appui de son opinion, il cite : — oiseau, *oiselet, oisillon* (l'italien ne possède que *uccellino*); *chansonnette, joliette, doucette, mignonette;* arc, *archet*, *archelet;* tendre, *tendret, tendrelet, tendron;* homme, *hommelet;* carpe, *carpeau*, *carpillon;* cotte, *cotillon*, *cotillonnet;* enfant, *enfançon*, *enfançonnet;* serpe, *serpette*, *serpillon; moucheron*, *laideron*, *rossignolet*, *blondelette;* sauter, *sauteler; voleter*, *voltiger*, *trembloter*, *pinçoter*, *buvoter*, *suçoter*, *menuette*, *mignardiser*, *mignardise*, *gentillette*, etc..., etc...

On y pourrait joindre — *sautiller*, *brunette*, *bergerette*, *drôlette*, *amourette*, *picoter*, *pétiller*, *peton*, *navette* (petit navire); *fleurette*, *barbette*, *verdurette*, *herbette*, *herbelette;* plusieurs noms propres, *Charlot*, *Mariette*, *Juliette*, *Marinette*, *Jeannot*, *Claudinette*, *Rosette*, etc., etc...; *jupon*, *mousqueton*, *jardinet*, *jambonneau*, *dindonneau*, *perdreau*, *bécassine*, *moinillon*, *tacheté*, *tâtonner*, *tatillonner; tapoter*, *mangeotter* (oublié dans

le Dictionnaire); *mallette*, *maisonnette*, *roitelet*, *tourelle*, *menotte*, *fillette*, *cervelet*, *fourchette*, *cueillette* (le mot *cueillée* nous manque); *baronnet*, *súret*, *súrette*, *aigrelet*, *croûtelette*, *croustille*, *noisette*, *cramponnet*, *courtaud*, *coudrette*, *couleuvreau*, *rondelette*, *couchette*, *cotteron*, *bouvillon*, *chevrette*, *bocage*, *blondin*, *biscotin*, *biquet*, *tablette*, *peccadille*, *finet*, *charrette*, *finasserie*, *flammèche*, *acidulé*, *clochette*, *nonnette*, *chemisette*, *amusette*, etc., etc..., et un millier d'autres : le nombre en est impossible à fixer.

Cependant, depuis le siècle de François I^er^, nous nous sommes appauvris sous ce rapport comme sous bien d'autres. Il est pénible de reconnaître qu'Estienne constatait en ce point notre supériorité sur les Italiens, à l'aide de vocables que nous n'avons plus.

« Et quant à ce que j'ay dist que nostre lan-
« gage est tellement ployable à toutes sortes de
« mignardises, que nous en faisons tout ce que
« bon nous semble, ie m'asseure que ces mes-
« sieurs (les Italiens) n'en oseroyent autant dire,
« à la charge de le prouuer. Car ie leur demande
« (pour exemple) comment ils exprimeroyent
« ceci de Remi Belleau,

« Ha que je hay ces *mangereaux*,
« Ces chiquaneurs *procuraceaux*.

« Nous disons aussi *plaidereaux*, par forme de « diminution emportant un mespris.....

« ..... Mais je viendrai à d'autres exemples « du mesme poëte, de diminutifs ayans autres « terminaisons.

« Sur les tresses *blondelettes*
« De ma dame, et de son sein
« Tousiours plein
« De mille et mille *fleurettes*.

« Un peu après,

« Le gentil *rossignolet*
« *Doucelet*
« Découpe dessous l'ombrage
« Mille fredons babillars
« Frétillars
« Au doux chant de son ramage.

« Ceci est de luy mesme, en son *May*,

« Pendant que les *arondelettes* (1)
« De leurs gorges *mignardelettes*
« Rappellent le plus beau de l'an....
.....
.....

« Un peu après,

« Et que les brebis *camusettes*
« Tondent les herbes *nouvelettes*.

« Et au *Papillon* du mesme poëte,

« J'apprendrai sur ce *ruisselet*
« Qui, doucement *argentelet*,
« Coule, etc.....

(1) Jeunes hirondelles.

« Ceci est de luy-mesme, en sa *Bergerie*,

« Douce et belle *bouchelette*
« Plus fraische et plus *vermeillette*
« Que le bouton aiglantin
« Au matin. »

« Pour conclusion (dit en terminant le spiri-
« tuel philologue) il est certain que s'ils (les Ita-
« liens) ne confessent la debte quant à tous ces
« mots, pour le moins leur sera force de ce faire
« quant à vne partie : et les prieray d'adiouster,
« que la façon mesmement de nos mots *Mignon*,
« *Mignard*, *Joli*, *Gentil*, est mignonne, mignarde,
« jolie, gentille : et qu'on ne peut dire le mesme
« de leur *Vagho* et encore moins de leur *Leg-*
« *giadro.* »

Nous pourrions lutter encore; mais serions-nous de force à remporter une aussi belle partie que celle que gagnait Henri Estienne? Non : dans tous ces vocables mignons de Remi Belleau, l'on retrouve les parfums exquis de la tradition grecque, qui s'adapte si naturellement à l'humeur française, et au goût de la variété si bien approprié à notre esprit. Les latinistes ont tout gâté; ils ont même, dans la traduction des poëtes grecs, remplacé par des mots *gallo-latins*, des mots grecs, qu'on aurait subtilement traduits avec des vocables du naïf et vieux français.

Ainsi, les armes avec lesquelles Estienne et Bel-

leau battaient l'Italie, leurs neveux nos ancêtres les ont brisées. Ces vers, si bien français par le style et par l'esprit, sont aujourd'hui *hors de la langue*. C'est un regret.

A vrai dire, personne, à moins d'être grammairien, professeur ou maître d'écriture, n'oserait blâmer le poëte qui placerait aussi agréablement que l'a fait Belleau, de jolies expressions, telles que *vermeillette*, *ruisselet*, *nouvelette*; *camusette* (que l'on croirait derobé à Théocrite), *doucelet*, *rossignolet*, *blondelette*, etc...

Je ne sais si de ces fleurettes de l'ancienne bergerie, quelques-unes ont trouvé grâce devant l'Académie, qui a donné le droit de bourgeoisie à plus d'un mot ramassé dans l'argot des voleurs. Mais la question n'est pas là.

Le père Bouhours, que l'abbé de la Chambre appelait *l'empereur des Muses*, foudroie, à la vérité, les diminutifs, au nom de la délicatesse, de la dignité, de la majesté de notre langue; il ne souffrait point que le Français s'animât, sourît et se jouât avec grâce. Cet élégant et agréable auteur, qui musquait la pédanterie, fut puni de sa sévérité par la roideur et l'immobilité de son style.

Sans nous précipiter dans l'archaïsme, conservons de notre mieux les joyaux de nos pères; n'arrachons pas les fleurs des prés pour les ren-

dre plus verts, plus uniformes, et ne rougissons pas, quand nous puisons dans le trésor des anciens, de dépenser des biens qui sont notre héritage.

## XIX.

## ABUS DU PLURIEL.

C'est M. de Chateaubriand qui a mis à la mode, dans le style relevé, le fréquent usage du pluriel. Ce procédé contribue parfois à rehausser l'éclat de son expression, à augmenter le mouvement et l'ampleur de sa période. L'imitation semblait facile; nos orateurs s'y sont livrés, mais sans discernement quelquefois. Depuis quelques années, l'on n'entend parler que *des nécessités* du siècle, que *des ambitions* de l'époque, *des luttes*, *des rivalités*, *des renommées* du jour. L'emploi peu modéré de ces pluriels devient déraisonnable, surtout quand, pour exagérer encore l'expression, on y ajoute un adjectif complétif comme le mot *tout*, et que l'on dit : *toutes les joies*, *toutes les irritations*, *toutes les colères*.

— Cette opposition excita *toutes les colères* du ministre.

On a de la colère, mais non *des colères*, non plusieurs colères; ce pluriel est vague et sura-

bondant. Dernièrement, M. de M... prononçant un discours, fort bien senti, du reste, sur la tombe de Casimir Delavigne, terminait en s'écriant : « Il posséda *toutes les gloires* du poëte, « toutes les vertus, et *tous les courages* du ci- « toyen. »

Ainsi, C. Delavigne ne se contentait pas de revendiquer deux ou trois *gloires*, quatre ou cinq *courages*, il jouissait de *tous les courages* et de *toutes les gloires*.

Ces locutions démesurées n'ajoutent rien à la pensée, et nuisent à la précision du style. Dès que vous spécifiez le genre de gloire, le genre de courage, — le courage du citoyen, — la gloire du poëte, vous n'avez pas lieu de généraliser votre expression à l'aide d'un pluriel, qui dans l'esprit de l'auditoire, ne répond à rien. Racine, Corneille, ont quelquefois recherché ces pluriels dans la poésie; mais ils l'ont fait avec sobriété, justesse et discernement.

## XX.

## DE LA PONCTUATION.

La ponctuation fait partie du style; chacun l'entend un peu à sa fantaisie, et les règles grammaticales, fort incomplètes à cet endroit, n'exercent pas ici un grand empire.

Les meilleurs écrivains sont ménagers des signes lexicographiques, dont les maîtres d'école et les protes d'imprimerie usent avec prodigalité.

Pour ponctuer avec esprit, il faut avoir quelque idée de l'art déclamatoire, et savoir au moins lire en public. Mais, je le répète, le goût, le sentiment du style ont grande part à cette faculté; car, en dehors des trois ou quatre hypothèses faciles à résoudre, qui sont traitées dans les grammaires, il se présente un nombre illimité de circonstances que n'ont pas prévues ces abrégés.

Leurs préceptes ne sont même pas toujours à l'abri du reproche. On lit dans MM. Noël et Chapsal, ainsi que dans Girault-Duvivier :

« La virgule *n'a pas lieu* (locution pour le « moins singulière) entre deux parties sembla- « bles d'une même proposition, quand ces par- « ties sont unies par une des conjonctions *et*, « *ou*, *ni*, et qu'elles n'excèdent pas ensemble la « portée de la respiration. Exemples :

— « Un style toujours noble ET rapide dis- « tingue les écrits de Bossuet.

— Il parle de ce qu'il ne sait point OU de ce « qu'il sait mal.

« Mais si les deux parties semblables, réunies « par la conjonction, ont une certaine étendue « qui empêche qu'on ne puisse aisément les pro-

« noncer de suite, sans respirer; alors, nonobs-
« tant la conjontion, qui marque la diversité, il
« faut faire usage de la *virgule*, pour indiquer
« la pause; c'est le besoin seul de respirer qui
« fait ici loi. Exemples :

« Tout reconnaît ses lois, ou brigue son appui. »

Admirez l'à-propos de ces exemples : voici un lecteur phthisique, incapable de dire tout d'une haleine :

« Tout reconnaît ses lois ou brigue son appui, »

et qui néanmoins articulera, sans se reprendre :

« Un style toujours noble et rapide distingue
« les écrits de Bossuet. »

A notre sens, on peut, dans les deux phrases, se dispenser de la virgule, et il est bon de l'éviter devant les conjonctions, quand la période n'est pas trop prolongée. « La conjonction est « un mot qui sert à lier un membre de phrase « à un autre membre de phrase. » Est-il bien judicieux de délier avec la virgule ce que vous liez avec la conjonction, et n'y a-t-il pas là deux principes qui s'opposent?

Il est vrai que les grammairiens pourraient objecter que la définition de la conjonction est d'une justesse contestable.

Il est bon de ponctuer d'une manière sobre et modeste; l'abus rend le discours haché, dé-

cousu, pénible et languissant. On ne sait comment lire tout haut un écrit fourmillant de virgules. Quand la clarté n'a pas à souffrir de l'absence d'un signe, abstenez-vous-en. La virgule paraît-elle suffisante, ne la coiffez pas d'un point inutile. Employez volontiers le point-virgule aux endroits où votre maître d'écriture vous a conseillé les deux points. A l'aide du point simple et de la virgule, on se ferait, au besoin, toujours entendre.

Un procédé assez lourd qu'il est bon de dédaigner, est celui qui consiste à isoler la copulative *et* entre deux virgules. Voilà une particule inventée pour joindre, pour cimenter, et que nous séparerions violemment des deux portions de phrase qu'il s'agit de coller ensemble.

Si l'on est forcé d'user, en pareil cas, d'un signe, il n'en faut employer qu'un, et en le plaçant à droite ou à gauche de la conjonction, ou produira l'effet nécessaire.

« On emploie le point-virgule,

« 1° Pour séparer entre elles les propositions « semblables qui ont une certaine étendue :

« Soyez ici des lois l'interprète suprême;
« Rendez leur ministère aussi saint que vous-même;
« Enseignez la raison, la justice et la paix.
« Il faut qu'en cent façons, pour plaire, il se replie;
« Que tantôt il s'élève, et tantôt s'humilie;

« Qu'en nobles sentiments il soit partout fécond;
« Qu'il soit aisé, solide, agréable et profond. »

Ne pouvait-on, au bout de chaque vers, se contenter d'une virgule? Dans le second exemple, la virgule après *il s'élève*, est-elle indispensable? Ces mots, *pour plaire*, flanqués de deux autres virgules, en perdraient une (la seconde) sans désavantage. — Pour plaire il se replie, est comme — *il se replie pour plaire*. On ne mettrait là aucune séparation; or l'inversion est trop simple pour justifier l'usage de la virgule.

Au surplus, nous avons sous les yeux un vieil exemplaire de Boileau qui montre ces mêmes vers ponctués par l'auteur comme nous l'indiquons. Les protes, les pédagogues et les fabricants de grammaires n'avaient pas encore revu, corrigé et *reponctué* le satirique.

L'usage immodéré des deux points est ce qu'il y a de moins gracieux et de plus déraisonnable. Sauf le cas où ils suivent l'annonce d'une citation, ou d'un commencement de dialogue, ils doivent se rencontrer rarement.

Les trois exemples suivants, tirés d'une grammaire, indiquent un triple usage des deux points.

« Tout plaît dans les synonymes de l'abbé Gi-
« rard : la finesse des remarques, la justesse des
« pensées, le choix des exemples.

« L'exercice, la sobriété et le travail : voilà « trois médecins qui ne se trompent pas.

« Il faut, autant qu'on peut, obliger tout le monde :
« On a souvent besoin d'un plus petit que soi. »

Les deux points me paraissent déplacés dans les deux dernières phrases. On sait qu'ils servent toujours, suivant nos grammairiens, à arrêter une proposition que doit suivre un appendice explicatif. Or, dans le second exemple, remplacez le mot *voilà* par un équivalent, et dites : L'exercice, la sobriété et le travail *sont* trois médecins, etc... Vous verrez que rien ne doit être suspendu, et que le mot *voilà* tenant lieu du verbe, demande une simple virgule.

Les deux vers de la Fontaine, qui suivent, seront aussi suffisamment séparés par un point-virgule : — Il faut obliger tout le monde, *puisque*, *parce que*, *car* on a souvent besoin, etc. La Fontaine lui-même s'était contenté d'une virgule ; on peut s'en convaincre en jetant les yeux sur l'édition de Barbin. Ces conjonctions sous-entendues servent à lier, nous le répétons ; ainsi, puisqu'elles sont élidées, ce n'est pas le cas de trancher davantage encore, avec deux points, ces deux membres, assez disjoints déjà par la suppression des termes conjonctifs.

Le mieux, quand on écrit, est de n'user des signes compliqués qu'après avoir épuisé les au-

tres, et lorsqu'ils ne suffisent plus. Mais quand, ayant dépassé toutes les combinaisons que l'on peut faire, de la virgule, du point et du point-virgule, vous ne pouvez plus cheminer sans avancer les deux points, il est fort à craindre que votre phrase ne soit obscure et embrouillée. A la clarté des idées correspond presque toujours la simplicité dans les moyens.

On lit dans plusieurs grammaires :

« Le point interrogatif (?) s'emploie à la fin « d'une phrase qui exprime une interrogation. « Exemple :

« Est-il rien de plus beau que la vertu?

« Le point admiratif se met à la fin d'une « phrase qui exprime une admiration ou une « exclamation. »

( Une phrase — *qui exprime* — *une exclamation*.... quel style! )

Il me semble que cette seconde définition convient à merveille au premier exemple, donné à propos du point interrogatif. En effet, quand on s'écrie : — Est-il rien de plus beau que la vertu! — ce n'est pas une question que l'on fait, c'est une exclamation qu'on laisse échapper, et qui provient d'une admiration très-vive.

Dans ces sortes de phrases, j'en demande pardon à certains grammatistes, le point interrogatif

est déplacé; pour peu qu'on cherche l'esprit sous la lettre, on n'en doutera pas.

C'est comme lorsqu'on dit : — Suis-je assez malheureux! De toute évidence, on ne se demande pas, afin d'obtenir de soi-même une réponse, si l'on trouve qu'on soit suffisamment malheureux. On est au désespoir, on s'écrie; on déplore des maux trop bien avérés, et desquels on ne doute en aucune façon.

Il est prudent de se servir avec réserve des points exclamatifs qui assimilent la phrase à une interjection, à un cri spontané de l'âme. Rien de soudain, rien d'imprévu comme ces mouvements intérieurs qui se trahissent de la sorte ; ils ne peuvent donc, la nature l'indique, se renouveler sans cesse, et dès qu'ils font visiblement partie du métier d'un rhéteur, ils donnent au discours un air d'exagération.

L'abus des points suspensifs est non moins ridicule. — Une femme..... une ange..... qui m'aimait..... et qu'un rival..... se peut-il!..... Non...., mais pourtant..... cette lettre...., cet avis mystérieux..... etc....

— Achève donc, ennuyeux mortel! Autant ces petits moyens peuvent être utiles, quand on les emploie rarement, autant ils fatiguent dès qu'on les met en œuvre à tout propos.

Quelques personnes placent trois points d'exclamation à la file : — Grand Dieu!!!

Souhaitons que leur émotion ne soit pas décuplée; nous n'en serions pas quitte à moins de trente points exclamatifs.

L'abus de ces diverses figures est propre à la niaiserie. Les lettres des écoliers, les épîtres des grisettes, les mauvais romans de pacotille, sont les modèles du genre. L'histoire de la ponctuation serait piquante : ces divers signes ont souvent changé de destination, l'usage n'en est pas fort ancien, les règles qui les concernent n'ont jamais été établies, et la manière dont on les emploie est encore assez arbitraire aujourd'hui; c'est une affaire de goût et de sentiment.

Chacun a sa ponctuation particulière, plus ou moins juste, plus ou moins claire. Pour bien et judicieusement ponctuer, il faut savoir construire et analyser artistement sa phrase. Quiconque n'a pas une manière particulière de ponctuer, manque de style; quiconque, doutant du signe qu'il faut mettre, et de l'endroit où il le faut intercaler, consulte la grammaire ou son voisin, ne sait pas écrire.

# REMARQUES

SUR LA

# COMPOSITION LITTÉRAIRE.

## DE L'ÉTUDE DE LA COMPOSITION LITTÉRAIRE.

### Projet.

Si quelque bon écrivain, après s'être rendu familières, par une pratique soutenue, diverses branches de la littérature, faisait part des fruits de son expérience, des procédés par lui découverts, et des écueils évités ; si, pareil à un maître-ouvrier qui instruit ses apprentifs au détail de la manutention, cet ouvrier littéraire enseignait la manière de mettre en œuvre les divers sujets, d'en coordonner les parties et d'en régler la forme, il produirait l'ouvrage didactique le plus utile, le plus piquant et le plus nouveau. Ce serait un guide pour les jeunes auteurs qu'il initierait à la partie spéculative, au mécanisme

de l'art ; ce serait un flambeau pour les gens du monde qui souhaitent de juger des ouvrages de l'esprit avec connaissance de cause, sans préjugés, et d'après des principes clairement applicables.

Un semblable livre, dédaignant de retracer pour la millième fois, d'après Aristote, les préceptes de la poétique d'Homère ou d'Eschyle, indiquerait une foule de combinaisons dramatiques, d'artifices de style, et même, s'il est permis de s'exprimer de la sorte, de ressources de métier que chaque auteur est réduit à ignorer, ou à découvrir lentement, seul, pour lui seul, et que l'on ne transmet jamais. Un travail de ce genre deviendrait, on le devine, un *manuel*, un traité *de pratique;* on n'y enseignerait ni l'art de débiter au Pnyx des discours de Démosthène, ni l'art de plaider au Forum. Il est vrai que l'ancienne rhétorique n'a produit encore ni catilinaires ni philippiques. L'abbé Rollin lui-même, qui savait appliquer, mieux que Cicéron et Démosthène, les préceptes au moyen desquels on devient nécessairement Démosthène ou Cicéron, ne leur fut pas de beaucoup supérieur.

L'ouvrage que nous supposons ne serait donc ni *une rhétorique* nouvelle, puisque la rhétorique est l'art de bien dire à l'usage de l'orateur ; ni

un *cours de littérature*; car ces sortes de *leçons*, sans aborder le détail des procédés et des moyens d'exécution, ont pour but exclusif de former le goût et d'éclairer le sens critique. Ce livre comblerait une lacune qui a toujours existé chez nous; on pourrait l'intituler : TRAITÉ DE LA COMPOSITION LITTÉRAIRE.

Un travail conçu d'après ces données, inaccessible à un rhéteur, ne pourrait sortir que de la plume d'un littérateur fécond et expérimenté; d'un *artiste*, non d'un professeur. Nos maîtres de l'Université, juges delicats et ingénieux, guides excellents, quand il s'agit d'orner l'esprit et de fournir au jugement une boussole assurée, se sont en général plus attachés à connaître qu'à produire. Les habitudes d'un éclectisme raffiné leur ont communiqué un tact si chatouilleux, qu'il les conduit à la défiance, à une inquiétude dont le propre est de glacer la veine et d'enchaîner l'imagination. Ces critiques judicieux ne sont pas tout à fait des gens de lettres; ils ne savent point, par expérience, comment on s'y prend pour faire, quelles sont les difficultés que l'on rencontre *sur le métier*, quels sont les écueils que l'on doit successivement tourner.

Prenant les questions de haut, ils ne descendent guère des généralités, des controverses

d'école, et des traditions consacrées. Entre eux et les *trouveurs*, il y a la même différence qu'entre les grammairiens et les écrivains.

L'ouvrage didactique que nous indiquons, et que nous caractériserons peu à peu, ne saurait être accompli que par un auteur assez indépendant pour chercher les matériaux de son livre en lui-même, et non à travers d'autres livres. Ce travail, d'un genre nouveau, sera un fruit d'expérience et non d'érudition. Il serait nécessaire, en outre, que l'auteur fût supérieur aux diverses coteries qui s'arrogent de temps en temps le titre d'*écoles*, et que son livre ne devînt le catéchisme d'aucune secte littéraire. Sans se préoccuper des individus, il s'attacherait exclusivement à ce qui a été vrai dans tous les temps, se bornant à expliquer comment on met en relief *le vrai*, *le beau*, en se conformant aux mœurs, au goût des esprits de son siècle, sans toutefois donner dans les vanités de la mode.

Son livre serait donc pour tout le monde, et ne serait contre personne. Pareil à un traité d'architecture, expédient pour l'artiste quel que soit le style des monuments qu'il doit élever; semblable à un traité de perspective, aussi *vrai*, aussi indispensable pour l'Italien que pour le Flamand, pour le coloriste que pour le dessinateur, ce livre atteindrait un but d'utilité générale.

En un mot, il enseignerait comment on communique la forme, la vie littéraire à la pensée humaine.

Les premières difficultés, celles qui concernent le plan, la distribution, la mise en œuvre, étant diminuées par le traité de composition, les gens naturellement doués arriveraient plus vite à recueillir les fruits d'un génie qu'ils épuisent en germe pendant des années, dans la recherche stérile et laborieuse de l'expression et de la forme. Recherche malheureuse parfois : quelques-uns ne trouvant jamais ce mécanisme, demeurent obscurs; d'autres, et le nombre en est grand, s'annihilent dans ce labeur; ils ont perdu la force créatrice, lorsque enfin ils possèdent leur métier; semblables à ces grands chanteurs, dont la méthode ne devient accomplie que sur le tard, quand ils n'ont plus de voix.

Tel qui mettra dix ans pour trouver un mécanisme, un moyen, un ressort indispensable, saurait se servir à l'instant de ce ressort, si on le lui mettait à la main. Tous les arts possèdent de ces initiations élémentaires, de ces *clefs*, de ces formulaires fondés sur l'expérience des devanciers. C'est dans les lettres seulement que tout demeure mystérieux et inconnu.

A ces considérations, certaines personnes qui

n'ont jamais pris la plume, mais qui ont lu des romans, des comédies, et des biographies ampoulées, répondront peut-être avec un sourire : — Ces leçons ne seraient que des entraves ; laissez au poëte la libre expansion de ses facultés. La nature est son seul guide ; le génie se développe sans maître.

Les auteurs qui se firent une auréole de ces erreurs ambitieuses se sont montrés ingrats envers leurs premiers maîtres. L'expérience apprend que les jeunes talents auxquels il fut donné de recevoir de bonne heure les conseils d'un grand écrivain, ont pris leur vol plus vite et plus haut que les débutants abandonnés à la liberté de l'ignorance et de l'incertitude. Le génie est un don de nature ; mais le talent propre à le traduire s'acquiert par l'étude. Les essais de Racine, ceux de Corneille, ou de Molière, ne furent ni *Phèdre*, ni *le Cid*, ni *les Femmes savantes*. L'exemple des plus éclatants génies, l'assentiment des hommes de talent, les grands travaux des écrivains universitaires, nous montreraient d'une manière concluante, l'incontestable profit que l'on peut tirer de l'étude des maîtres et des principes généraux sur lesquels l'art semble reposer. Ne voyons-nous pas chaque jour que la didactique forte et rigoureuse de l'Université fait mûrir quelques fruits, sur des terrains aux-

quels la nature a refusé la plus simple fleur des haies ou des chemins.

Cependant, un traité pratique et large de la composition littéraire ne sortira jamais de cet illustre corps. Ces maîtres sont des archéologues en matière de littérature, plutôt que des littérateurs : la pratique leur fait défaut. Investis de la mission de conserver les traditions pures, ils se tiennent de leur plein gré un peu en arrière de leur temps, observant le siècle avec défiance, et ne s'y mêlant pas. Pour eux, les questions d'école ont une importance primordiale : graves et solemnels, ils n'admettent que la grande manière, ne reconnaissent que certains maîtres; d'où il résulte que leur poétique est bornée, d'où il résulte, en outre, que leurs préceptes conduisent implicitement à la littérature d'imitation, hors de laquelle ils ne voient que décadence et hérésie.

Gardiens religieux, admirateurs exclusifs des monuments du passé, les maîtres de l'Université ne condescendent ni à pratiquer, ni à régir un art jeune, mobile et novateur. Voulez-vous rimer une tragédie avec les trois unités, versifier un poëme épique, écrire des dialogues philosophiques ou moraux, tracer des parallèles ou moduler des églogues? on vous expliquera à merveille comment procédèrent Virgile, Racine,

Fénélon, Florian, Marmontel, Voltaire, la Harpe, Delille, etc... Par malheur, en notre siècle, l'épopée, la prose poétique, les dialogues, les églogues, les tragédies n'ont plus cours dans le public; la pensée se traduit sous d'autres formes; les mœurs se sont modifiées, et les chefs-d'œuvre du passé, modèles à jamais précieux pour le style et quant au langage, ne sont plus, en ce qui concerne la composition, la charpente, le cadre si l'on veut, que les objets d'une étude historique. Trop rigide pour pratiquer, trop exclusive pour tolérer même qu'on se laisse subjuguer par les modifications survenues d'âge en âge à travers les sociétés, l'Université ne fait point partie de la littérature contemporaine, et ne formera jamais *des littérateurs*.

Nous venons d'expliquer pourquoi *le Traité de la composition*, si jamais on l'exécute, ne sera pas un ouvrage universitaire, et ces considérations peuvent éclairer encore sur la nature et le but précis de l'ouvrage que nous souhaiterions de voir un jour éclore. Mais craignons les interprétations forcées, et ajoutons en toute hâte que, dans notre pensée, ce livre *extrà-universitaire* serait faible, incomplet et dangereux, s'il était *anti-universitaire*.

Il ne m'est pas bien prouvé que, dans le temps où nous sommes, les études universitaires ne

soient pas notre sauvegarde contre la barbarie dans laquelle sont menacés de tomber les peuples enclins à rompre avec toute tradition politique, religieuse et intellectuelle. Si l'on considère l'étrange littérature que des auteurs, sous de telles influences morales, et malgré les salutaires effets de leurs études universitaires, ont enfantée depuis quelques années, on sera conduit à se demander : — Qu'auraient-ils donc osé, si la lecture forcée qu'ils ont faite dans les classes, des purs écrivains, n'eût combattu la brutalité de leur goût naturel? — Quels écrits produirait la génération future, dépravée par ces auteurs révolutionnaires, et par eux élevée, si elle n'était éclairée de bonne heure, dans son goût, par l'éducation du collége et de la Sorbonne?

Il n'est que trop certain que les moyens en usage à présent, pour exciter l'intérêt, que le style et le fond des sujets en faveur, sont de nature à donner pour l'avenir de profondes inquiétudes. Quel genre de littérature, des jeunes gens formés avec nos mélodrames farcis d'argot à l'usage des voleurs, avec nos romans sociaux, nos poésies échevelées, et nos poëmes *panthéistiques*, s'aviseront-ils de cultiver!

Si nous nous relevons de cette décadence rapide, à laquelle quelques esprits médiocres,

quelques auteurs ignorants se sont laissé entraîner, en interprétant follement les idées d'indépendance et de rénovation d'une école récente; si nous réagissions contre la littérature de bagne et le style des halles, l'Université, ses critiques, ses leçons, ses exemples, auront grande part au triomphe. Quand l'avilissement des lettres sera au comble, elle s'armera des vrais poëtes, des grands et purs écrivains, et la comparaison agira sur les aveugles partisans de cette désastreuse école, comme la racine fabuleuse du moly sur les Grecs d'Ithaque enchantés par Circé.

Ainsi, ce corps enseignant, s'il est trop exclusif pour faire éclore des littérateurs fertiles, des artisans littéraires, exerce néanmoins sur eux une bienfaisante autorité qu'il faut reconnaître; il les aide à résister au mauvais goût, et les arrête sur la contemplation des grands modèles. Enfin, il éclaire le public, et l'empêche d'applaudir aux excès de la dépravation.

Un traité de composition conçu d'après des principes *anti-universitaires* serait forcément l'extravagant manifeste d'une secte grossière et désordonnée; ce serait tout ce qu'il y a de pire au monde, de la démagogie pure.

Résumons nos idées, mieux éclaircies par ces distinctions diverses, aux yeux du lecteur.

L'enseignement du mécanisme littéraire n'existe

pas. Bien que le fond même de ce programme d'études soit limité par la diversité des genres et des esprits, par le caprice, la liberté, l'originalité, si l'on veut, qui doivent régner dans les lettres, il est certains principes généraux, certaines règles d'expérience applicables à tous les ouvrages de l'imagination. A la vérité, notre jugement est édifié sur l'appréciation qu'il doit faire de l'ensemble des œuvres; on nous a enseigné à être connaisseurs, non à devenir *praticiens*. Chacun sait qu'une narration, par exemple, doit être claire, rapide, vraisemblable, précise et d'un style naturel, sans tomber dans la minutie; mais les moyens d'acquérir ces qualités diverses, il les faut deviner. Or, de ces qualités, la nature en donne quelques-unes, l'art fournit les autres. Cette narration fait sans doute partie d'un corps d'ouvrage : l'intérêt qu'elle offre dépend de sa dimension, de la place qu'on lui assigne dans l'ouvrage, de la bouche dans laquelle on la place, de l'ordre dans lequel sont disposés les matériaux, du choix même des personnages à qui l'on fait entendre ce récit, etc...

Ce sont les artifices de ce genre que l'on peut démontrer par la décomposition et l'analyse des écrits des maîtres, et par l'exposition des résultats de l'expérience. Le moindre romancier serait plus apte à ce genre d'enseignement que le plus

subtil des professeurs. Autre chose est d'épurer le goût, que d'instruire à travailler. Tel apprend à se connaître en beaux tableaux, en beaux édifices, qui ne sera ni peintre, ni architecte.

Il serait donc très-heureux, comme nous le souhaitions naguère, qu'un homme de génie, qu'un artiste consommé, séparant la partie matérielle de l'art, consignât dans un traité spécial ses découvertes, le secret des moyens qu'il a mis en œuvre, et une série de procédés d'exécution, de lois et de préceptes que l'on retire de la seule pratique.

D'après les idées que vient d'émettre à son détriment l'auteur de ce livre, on comprendra qu'il renonce d'avance à toute prétention, à toute vanité, au sujet de l'essai fort limité qu'il tente. Les hautes et indispensables facultés qu'il a lui-même, et sans merci pour sa faiblesse, exigées dans l'auteur d'un semblable travail, l'excluent invinciblement du concours.

L'ébauche qu'il ose glisser à la fin de ce livre, sous le titre modeste de *Remarques*, est le résultat, non pas seulement de son expérience, mais de fréquents entretiens avec des hommes d'un mérite supérieur, entretiens dont il multipliait les occasions, dans l'intérêt d'un travail dès longtemps médité. Son orgueil se borne à se glorifier de leurs complaisances, de celles surtout d'un

illustre et regrettable académicien qui l'honora de ses avis, et d'une paternelle amitié.

Au surplus, si ces courtes observations sur le mécanisme du langage et la composition littéraire, souvent entremêlées, car les deux sujets sont souvent inséparables, contiennent quelques préceptes avantageux, quelques données judicieuses propres à l'auteur, les avantages d'un *Traité* comme celui qu'il rêve, ne seront-ils pas démontrés par la médiocrité même de ses talents?

## I.

## DU CHOIX DU SUJET.

L'étude des compositions littéraires, telle que nous la considérons ici, est inséparable de celle du style. La forme confine de si près au fond même de l'œuvre, que dans certains cas, le style met en relief la valeur réelle du sujet, éclaire prématurément un écrivain habile sur la justesse du plan, et lui offre en quelque sorte la pierre de touche de son ouvrage.

Cette pensée, que justifiera plus d'une application, présente un lien naturel entre les précédentes *Remarques sur le style* et les études qui vont suivre. Celles-ci contiendront des chapitres où le style sera envisagé d'une manière moins abstraite, et par rapport à l'ensemble, suivant la méthode adoptée dans ce livre, laquelle consiste à analyser graduellement les matières littéraires, en procédant du particulier au général. Après l'étude de l'instrument, qui est le langage, celle de la forme dans laquelle se produisent les idées conduit à l'examen des œuvres, initie aux préceptes qui règlent les combinaisons successives de ces idées, groupées et coordonnées suivant un plan quelconque.

Le style et la composition exerçant l'un sur l'au-

tre une action réciproque, notre cadre, qui n'est pas celui d'un traité rigide, mais qui se compose de *Remarques* détachées, classées dans un ordre logique, admet jusqu'à un certain point, entre ces éléments voisins, une fusion dont l'opportunité va être démontrée tout d'abord.

Car notre but étant de signaler, en commençant, toute l'importance qui s'attache au choix du sujet que l'on se propose de traiter, nous sommes amené à fonder notre théorie sur cette proposition qui concerne proprement le style :

— La valeur, la grâce, la puissance du style dépendent du sujet que l'on exploite.

Telle est la transition naturelle : la plupart des préceptes relatifs aux différentes parties de la composition sont liés de la sorte aux propriétés du style.

En littérature comme en peinture, certaines données sont incompatibles avec les divers genres de mérite que l'on a coutume de rechercher dans la forme d'un ouvrage. En d'autres termes, il est des canevas qui ne permettent pas à l'auteur de donner l'essor aux qualités de son style.

Ces sujets sont principalement :

1° Ceux qui n'ont pas un caractère bien tranché.

2° Ceux qui impliquent la confusion des genres.

3° Ceux qui reposent sur une donnée fausse, puérile, ou disproportionnée avec les moyens d'exécution.

4° Ceux qui ne présentent pas un intérêt assez général.

§ 1.

Sujets qui n'ont pas un caractère bien tranché.

Si l'on s'avisait de placer chez les Phéniciens les héros d'un poëme épique, l'ouvrage serait probablement pâle, et le style décoloré. Nous ignorons les mœurs des Phéniciens, leurs coutumes nous sont inconnues; nous ne saurions décrire leurs costumes, ni leurs habitations; par conséquent, le style d'un poëte préoccupé de ce pays risquerait de manquer de vie et de mouvement.

Telle est la cause qui a rendus froids et languissants presque tous nos poëmes modernes, sur l'antiquité fabuleuse ou sur les époques mérovingiennes : leurs auteurs ignoraient ces lointaines époques. Ils ont produit des œuvres mortes.

Mais, laissons les poëmes épiques, genre tout à fait abandonné, qui doit la défaveur avec laquelle on l'a toujours accueilli en France, à la raison que nous venons d'exposer. Le choix défectueux des

sujets a donné lieu à cet absurde théorème : les Français n'ont pas la tête épique.

Le vice que nous avons signalé, ce manque de caractère qui résulte de l'ignorance historique, s'explique aisément. Comment s'exprimeront des personnages dont les mœurs, dont les goûts et le naturel nous échappent? Quelle physionomie leur donnerons-nous? Comment les représenter dans leurs habitudes? De quelle manière vivront-ils? Que seront leurs cérémonies, leurs fêtes, leurs solemnités? Quelle forme prendra leur magnificence? Quel aspect auront leurs assemblées? Comment se représenter leurs temples, leurs palais, leurs cités, leurs habitations? Sur quel théâtre, enfin, mettre en scène ces figures mal dessinées?

Embarrassé de la sorte, que produit un auteur? un *pastiche*, et rien de plus. Ses héros se promènent çà et là dans un espace imaginaire : vêtus on ne sait comment, ils parlent un langage monotone, en cherchant à déguiser leurs habitudes modernes et leur naissance toute française. Ce sont des statues de cristal, transparentes et incolores. Il a fallu adopter, pour la série des événements du drame, une marche telle, qu'elle convienne à tous les peuples et à tous les temps, et voilà l'originalité supprimée. Quant au style, il a dû rester banal, guindé, le même pour

chacun des personnages, et dans toute l'étendue de l'ouvrage. Un Scythe, un Babylonien, un Mède, un Phénicien, ont exprimé des pensées analogues, dans une forme toujours la même.

Ce n'est plus un style, c'est une routine; c'est un moule consacré, un cercle étroit de phraséologie plus ou moins ronflante, décrit à l'aide d'un nombre de mots très-restreint. De la convention partout; la nature, nulle part; elle trahirait son français contemporain à chaque page.

Un auteur qui possède à fond le talent de faire jouer les passions humaines, compense par là ce défaut essentiel. Ses héros ne sont ni de Sparte, ni d'Argos, ni de la Bithynie; mais leur cœur bat, ils aiment, ils détestent, ils vivent. C'est là ce qui constitue le génie de Racine, et ce qui fait oublier le vague et la mollesse de son style, chaque fois que les passions cessent un instant d'être soulevées. Dans nos tragédies, toute description est froide, toute mise en scène est étriquée; la faute en est aux sujets, non à l'auteur. Lisez *les Plaideurs*, gens et pays bien connus du poëte, et voyez avec quel feu tout est dépeint, voyez comme le style éclate.

Sous l'empire d'un pareil procédé littéraire, supposez des sujets qui se prêtent mal aux passions, ou bien un auteur froid; au lieu de

Racine, vous aurez Campistron dans le second cas, et Voltaire dans le premier.

Ces données sont si insuffisantes, que même en maniant la passion avec la supériorité de Racine, on n'est pas à l'abri de toute critique; car l'amour ne dicte pas le même langage à Bérénice et à Titus, qu'à Louis XIV et à madame de la Vallière. L'amour d'un chrétien ne s'exprime pas comme l'amour d'un adorateur de Jupiter, et de Cupido le dieu des desirs.

Ce que l'on vient de dire s'applique à tous les genres de littérature, et plus le sujet comporte les détails de mœurs et d'intérieur, plus le manque de caractère provenant de l'ignorance historique est sensible. Ce défaut, essentiel dans la tragédie, serait plus grave dans le simple drame; il deviendrait grotesque, et même insupportable dans les contes ou les romans historiques.

Il est donc indispensable de connaître tout ce qui se rattache au sujet dont on fait choix, à moins qu'il ne s'agisse d'une fantaisie, d'un monde imaginaire où l'on crée une société, des habitudes et des personnages à sa façon. Ces caprices, qui veulent dans l'auteur une imagination riche, et une profonde connaissance des finesses de l'art, se prêtent à merveille à tous les charmes du style.

Le sujet manque de caractère par d'autres

motifs encore. Quand on n'aperçoit pas le but que se propose l'auteur, lorsqu'il n'a en vue ni la peinture des mœurs, ni celle du cœur humain, ni la curieuse étude d'un personnage particulier, les situations se rapetissent, le dessin de l'ensemble tombe dans le minutieux, et le style ne se développe pas. Tel est l'écueil des petites comédies de genre, des nouvelles, des romans fondés uniquement sur des combinaisons d'incidents, sans autre cause que le hasard, sans autres résultats que des dénoûments communs. Dans ces ouvrages, les acteurs se comportent comme la foule; le caractère des personnages n'est pas esquissé; rien ne dépend de leurs goûts, de leur humeur, de la tournure de leur esprit. Ce qui leur arrive pourrait, dans des circonstances analogues, advenir à tout le monde. Les passions, qu'on ne saurait développer sans leur donner des proportions exagérées, ou des couleurs trop vives par rapport à la petitesse, au peu d'éclat du sujet, sont reléguées au second plan, et tout se réduit à de l'anecdote plus ou moins délayée.

Le style manque ici de la plupart des conditions dans lesquelles il brille de coutume; aussi cette manière de travailler est-elle la ressource des écrivains du deuxième ordre. Les ouvrages ainsi composés sont les délices d'une foule oi-

seuse et illettrée, et quand ils sont représentés au théâtre, ils ne mettent en relief que des acteurs placés au second rang. C'est ainsi que le théâtre du *Gymnase* avait produit une pepinière d'artistes admirables qui ont échoué sur notre première scène française, aux pieds de Molière et de Regnard.

Le caractère d'un sujet qui comporte certaines analyses, certaines observations physiologiques, est trop peu tranché, quand ces observations roulent sur des subtilités paradoxales, obscures, ou trop ingénieusement recherchées. « Un beau style (a dit Buffon) n'est tel, en effet, « que par le nombre infini des vérités qu'il pré- « sente. »

Les esprits éminents sont guidés dans le choix des sujets par une faculté assez rare, parce qu'elle s'acquiert difficilement : elle consiste à savoir découvrir le sujet approprié au genre de talent que l'on a. C'est ici que la célèbre maxime :—Connais-toi toi-même, reçoit sa plus haute application.

Discerner ses propres aptitudes, évaluer au juste la mesure de son génie, se juger avec audace et sans présomption, apprécier en soi le fort et le faible, voilà une vertu peu commune, indispensable toutefois, à qui veut éviter des erreurs dont l'effet est souvent de compromettre toute une carrière.

Si l'ouvrage que nous entreprenons ne convient pas à la nature de notre talent, nous ne réussirons pas à lui imprimer un caractère vrai et décidé. Nous ne saisirons pas le ton véritable; le style sera vague, mal dessiné; peut-être même fera-t-il contraste avec le fond. Traiter l'histoire comme du roman, donner au roman l'allure de l'histoire, choisir un sujet minutieux et délicat lorsqu'on a de la vocation à peindre à grands traits, ce sont des écueils dans lesquels la fantaisie, l'ambition ou l'amour-propre précipitent quelquefois des écrivains d'un talent réel. Boileau était un triste historien, Molière, un pitoyable panégyriste, J. J. Rousseau, un méchant poëte. *Le Devin du village*, les vers sur *le Val-de-Grâce*, *la Prise de Namur*, sont trois écrits dénués de caractère, et dignes d'un mince rhéteur.

Quand, dans un ouvrage, les oppositions ne sont pas senties, lorsque les diverses parties du tout manquent de relief; lorsque, par suite de ces inconvénients, le sujet n'offre pas un caractère bien tranché, le style est d'ordinaire fatigant, maigre, et sans variété. Tel est le défaut d'une comédie fort divertissante : *le Mariage de Figaro* serait un des chefs-d'œuvre de l'esprit humain, si les personnages, à l'exception de Figaro, étaient plus diversifiés, si leurs physiono-

mies étaient plus variées. Malgré tout le feu dont cette œuvre étincelle, la forme est inférieure à l'idée; les acteurs du drame parlent et pensent tous de même; Suzanne a autant d'esprit que Figaro, et le même genre d'esprit. Le comte, qui est vaincu sans cesse en malice et en subtilité, a le même esprit que ses valets; Rosine, Basile, sont également malins et railleurs; il n'est pas jusqu'à Marceline, jusqu'au jardinier et au page de quinze ans, qui ne s'expriment comme Figaro et la comtesse.

Aussi la pièce, toute brillante qu'elle est, de verve et de fine raillerie, n'a pas un caractère ferme. Le comique n'est pas comme chez Molière, dans les situations, mais dans les intentions et dans la pensée de l'auteur qu'on entrevoit partout.

Ce n'est pas en composant de la sorte qu'on met en lumière la souplesse, la puissance du style. Comparez Orgon et Tartuffe, Dorine et Marianne, et voyez quelles riches oppositions entre ces caractères habilement groupés.

Entre Vadius et Trissotin; entre Armande, Bélise et Henriette, dans *les Femmes savantes*, quelles sensibles différences! que d'ingénieux contrastes! la nature triomphe partout. Comme ce bonhomme Chrysale est amusant, bien qu'il

ne prononce pas un seul mot pour rire! Ces caractères originaux et dissemblables communiquent au style une couleur chaude, variée, un piquant, une vivacité, une nouveauté qui en font le charme. Lorsque les personnages sont tracés de la sorte, tout en racontant les faits du drame ils se racontent eux-mêmes par la forme qu'affectent leurs idées; de cette duplicité d'intention, naissent l'intérêt soutenu et la profondeur du style. Les deux principales œuvres de Beaumarchais pèchent de la même manière. Ses premiers ouvrages dramatiques manquent aussi de caractère, et par conséquent de style, mais, pour un autre motif: ils roulent sur des données vulgaires; ils font partie de ces écrits dont nous avons parlé plus haut, et qui sont dépourvus d'élévation. Aussi Beaumarchais est-il resté le premier des écrivains du second ordre. C'est un modèle qu'on a trop imité.

*Eugénie* est, de tous ses drames, celui qui reproduit le plus complétement les défauts du genre. La sœur de l'auteur avait été victime d'une séduction. Il met en scène cette fâcheuse aventure, et tout se passe entre un brave homme de père assez crédule, un frère comme tous les frères de comédie, une jeune fille comme elles sont toutes, et un suborneur platement calqué sur ces types de Lovelaces bourgeois

dont on a tant abusé vers la fin du dernier siècle.

Les caractères, dans *Eugénie*, n'ont rien qui leur soit propre. L'on y voit des gens fort ordinaires, ballottés par des faits contre lesquels ils ne réagissent point d'une manière originale. Chacun des acteurs pourrait être remplacé par un autre individu, sans que le fond de la pièce fût en rien modifié. Il n'y a là aucune création, et l'ouvrage est écrit comme on parle, ce qui explique les négligences dont il fourmille. Tout le mal provient du choix d'un sujet qui ne permettait à l'auteur de développer aucun genre de style.

Tout ouvrage où l'on parvient à créer un caractère, à esquisser une physionomie originale et vraie, donne lieu aux développements du style. Beaumarchais a créé *Figaro :* aussi, comparez l'exécution du *Barbier de Séville* et de *la Folle journée*, avec celle d'*Eugénie*.... Par malheur, avons-nous dit, le comte Almaviva, Rosine, le page, et Suzanne, et Basile, ont tous le genre d'esprit et les formes de Figaro; c'est que Figaro, c'est Beaumarchais lui-même; cette remarque appuie cette vérité, que le style, c'est l'auteur tout entier.

Cependant, dira-t-on, que d'esprit dans ces

deux ouvrages ! Sans doute, tout l'esprit de Beaumarchais; il n'y dépeint qu'un personnage, celui qui n'y figure pas, l'auteur, et, par là se trouve annihilée la vérité dramatique. L'esprit est bien séduisant; mais l'abus qu'on en fait éblouit les yeux de l'entendement, détruit l'harmonie de l'ensemble, refroidit l'œuvre, et la fait ressembler à un tableau tout à travers lequel l'artiste éparpillerait des coups de lumière vive.

« Rien ne s'oppose plus à la chaleur (dit « Buffon) que le desir de mettre partout des « traits saillants; rien n'est plus contraire à la « lumière qui doit faire un corps, et se répandre « uniformément dans un écrit, que ces étincelles « qu'on ne tire que par force en choquant les « mots les uns contre les autres, et qui ne vous « éblouissent pendant quelques instants que pour « nous laisser ensuite dans les ténèbres. Ce sont « des pensées qui ne brillent que par l'opposi- « tion; l'on ne présente qu'un côté de l'objet; on « met dans l'ombre toutes les autres faces; et or- « dinairement ce côté qu'on choisit est une pointe, « un angle sur lequel on fait jouer l'esprit avec « d'autant plus de facilité, qu'on l'éloigne davan- « tage des grandes faces sous lesquelles le bon « sens a coutume de considérer les choses.

« Rien n'est encore plus opposé à la véritable

« éloquence que l'emploi de ces pensées fines, « et la recherche de ces idées légères, déliées, « sans consistance, et qui, comme la feuille du « métal battu, ne prennent de l'éclat qu'en per- « dant de la solidité : aussi plus on mettra de cet « esprit mince et brillant dans un écrit, moins « il aura de nerf, de lumière, de chaleur et de « style.... »

En résumé, l'on ne saurait sans folie contester le succès et le charme réel du *Barbier* et du *Mariage de Figaro ;* mais faites abstraction de l'à-propos qui s'attachait à cette reine des pièces de circonstance ; retranchez la politique, éloignez la personnalité de Beaumarchais ; c'est-à-dire supposez que dans un canevas analogue il ait introduit un autre personnage que lui-même, alors vous concevrez qu'il eût enfanté un ouvrage froid, papillotant, d'un style éraillé, pénible, et sans caractère. L'esprit même aurait fait défaut ; la vulgarité de l'idée serait devenue saisissante ; et pour rapprocher cette faible esquisse des autres productions de l'auteur, nous serions réduits à remonter à *Eugénie*, ou à descendre jusqu'à *la Mère coupable*, préférée par la Harpe à *la Folle journée.* Que les Muses lui pardonnent !

Nous avons insisté sur ces exemples, parce qu'ils ont leur application aux ouvrages de ce

temps-ci et à toute une école, dérivée de Beaumarchais. Nous accueillons aujourd'hui une façon de comédie bourgeoise, une sorte de roman bourgeois, dont le style est aussi pauvre que le fond en est vain et puéril. Beaumarchais nous aide à les critiquer, sans faire de la peine à personne, ce que l'on serait heureux de pouvoir toujours. Le style détestable de ces bluettes plus ou moins étendues, qui plaisent tant aux esprits frivoles et peu délicats, a frappé les moins érudits. Quelques jeunes gens cherchent à imiter le genre, en améliorant la forme; mais, qu'ils le sachent bien, cette tâche est impossible; car l'incorrection, la trivialité de ce style, proviennent principalement du choix des sujets, et en sont une conséquence forcée.

§ 2.

Sujets qui impliquent la confusion des genres.

Le défaut dont il sera question ici n'est pas naturel chez nous; nous l'avons contracté de l'imitation des littératures étrangères, et spécialement de celles du Nord.

Il est des sujets fortement caractérisés, dans lesquels se glisse inévitablement un élément trivial ou d'un comique bas. Cette sorte de canevas exclut la noblesse et neutralise la puissance du

style. Ce mélange de deux genres opposés, amoindrit l'art du poëte tragique et métamorphose son œuvre en un mélodrame indigeste; il donne à l'histoire, le vague, la futilité d'un roman hisrique mal assemblé, faiblement intrigué, et par conséquent sans intérêt. L'orateur qui bariole son éloquence, et passe tour à tour du trivial au sérieux, dans une affaire grave, perd une partie de son autorité, émousse le tranchant de son style, et ne fait plus qu'effleurer l'âme de l'auditoire, au lieu de la pénétrer profondément. C'est ainsi qu'un de nos représentants, légiste consommé et logicien remarquable, n'a jamais su acquérir à la Chambre une valeur digne de son talent, une considération digne des lumières de son esprit.

Le public aime que, dans les arts, l'on adopte franchement un parti, et qu'on y soit fidèle. Ce que vous présentez à son imagination l'impressionne d'une certaine manière, et il n'est pas disposé à souffrir qu'on l'arrache brusquement aux illusions qui le bercent. Essayez, devant un lecteur ému, de tourner en ridicule les héros du livre, de les parodier, de mettre dans leur bouche un langage ridicule, et vous verrez comment la plaisanterie sera reçue. On éprouve quelque chose d'analogue dans Shakspeare, quand des héros tels que Roméo, Macbeth ou

Coriolan, après avoir émis de nobles pensées, reçoivent ou distribuent les qualifications de *carcasse infecte*, de *squelette de sardine*, de *vile marmelade*, ou de *grenouille écorchée*. Mais ici le défaut est dans la forme. Il faut le signaler dans le fond même du sujet.

Supposez, dans un drame écrit ou non pour le théâtre, deux personnages principaux d'une stature majestueuse, de qui les sentiments sont élevés, dont l'invention fait honneur au poëte, et qui, placés dans les situations les plus fortes, se conduisent et parlent avec noblesse. Vous écoutez, vous admirez, vous vous laissez entraîner doucement à penser, à sentir comme eux, et votre esprit est loin de tout objet bas. Soudain surviennent des personnages honteux, repoussants et grotesques : vous découvrez que les péripéties de l'ouvrage sont inséparables de leur intervention, et que le plan général exige un partage impossible de votre attention, entre ces deux natures d'êtres si profondément disparates.

En ce moment, vous perdez votre première illusion, le charme où vous étiez s'évanouit; ce voisinage fâcheux avilit vos héros; la fange qui les souille vous répugne. Vous comprenez que s'il est bon d'employer les contrastes, il est mal, en revanche, de mêler des éléments antipathiques, et que l'auteur, en vous offrant un spec-

tacle peu délicat, vous méconnaît, et par là vous blesse. Le drame se poursuit : ces deux catégories inconciliables de personnages, ayant chacune leur parler, ne font plus, jusqu'à la fin, que se parodier mutuellement. Le langage relevé des uns est rendu pompeux et déclamatoire, par l'opposition du jargon trivial et plat des autres, lequel, à son tour, paraît plus misérable encore, qu'il ne l'est en réalité. La critique chemine côte à côte avec l'action. Froissé, intimidé de plus en plus, ne voulant plus prendre parti ni pour ceux que vous méprisez, ni pour des héros avilis, vous cherchez le repos dans l'indifférence, et vous attendez sans émotion le dénouement qui vous laisse froid.

Ce mal provient du mauvais choix d'un sujet qui implique une confusion déraisonnable entre deux genres opposés. Une tragédie, et une farce du boulevard, fondues ensemble, constituent un alliage terne et fragile.

Il est aisé, mais superflu, de relever des défauts de ce genre dans plusieurs ouvrages ; un exemple ainsi généralisé suffit pour indiquer la cause du méchant style de bien des écrits. Ne croyons pas cependant, qu'on doive blâmer absolument l'introduction de l'élément comique dans les ouvrages sérieux de l'imagination. Les contrastes sont d'un heureux effet, l'en-

jouement ajoute à la grâce, il repose, et la nature nous en indique l'opportunité. Mais il est indispensable que le sujet soit conçu de telle manière qu'un ton prévale sur l'autre, et que deux sentiments contraires ne se tiennent point en échec. Une comédie dont le fond n'a rien de lugubre, et qui larmoie sans cesse, une tragédie à dénouement lamentable, et durant laquelle on rit à trop grands éclats, sont des œuvres mal conçues.

Pour que le canevas garde sa régularité, les portions dont l'unique but est d'établir un contraste, doivent rester au second plan ; elles doivent se lier à l'action principale d'une manière incidente, et ne point offusquer un public que l'on compte intéresser au déroulement de cette même action principale.

Quand, en tenant la plume, on se dit : Voici qui satisfera les personnes délicates et bien élevées, et voilà qui fera plaisir à la classe la plus grossière, on produit quelque chose d'informe, la Vénus terminée en queue de poisson, dont parle Horace. Qui prétend servir deux maîtres, risque fort de mécontenter deux maîtres.

Cette manière de composer est un signe de décadence. On ne la reproche ni aux Grecs, ni aux Romains de la belle époque, ni aux Français du grand siècle. Ce sont les Anglais, les

Allemands, artistes moins civilisés, moins délicats que nous, qui ont infecté notre littérature d'une tendance barbare, propre à nos écrivains du moyen âge, alors que la poésie nationale épelait un langage indécis.

Souvent, la confusion des genres est dans l'esprit même de l'auteur, c'est-à-dire, non-seulement dans le sujet, mais dans la manière dont il le met en œuvre.

Veut-on raconter des événements sinistres, des crimes qui inspirent l'effroi, il ne faut pas choisir des acteurs légers, froids ou plaisants. Que toujours la passion qui cause une catastrophe, soit aussi violente, aussi terrible dans sa marche que dans ses résultats, et le style pourra étaler ses magnificences.

Hermione, faisant poignarder Pyrrhus, est sublime; Néron, faisant périr une foule de gens, n'est qu'atroce; la reine Jeanne, noyant ses amoureux cousus dans un sac, est ignoble; un voleur qui tue à coups de couteau un inconnu dormant dans une auberge, est plat, repoussant, et quelque soit le mérite de l'auteur, le récit d'une pareille aventure donnera forcément lieu à un style repoussant et plat. La convenance du style dépend, en général, de la convenance du sujet.

Un sujet est affecté de la confusion des genres,

quand, fondé sur un événement très-dramatique, et qui suffit pour absorber l'attention, il sert tout à la fois de prétexte à de vastes considérations morales ou philosophiques. Il advient alors que ces théories, parfaitement exposées peut-être, s'adressant à un lecteur curieux des faits, ne le saisissent pas, lui semblent froides, longues et verbeuses. Il les effleure avec distraction, et tourne le feuillet avec impatience. Cette combinaison est indigeste; l'apologue philosophique doit être plus léger, la réflexion y est le simple produit des incidents : le héros agit, le lecteur conclut. Voltaire a fourni dans ce genre des modèles admirables. Les romans philosophiques de nos femmes-auteurs émancipées et *socialistes*, sont un fouillis inextricable.

Si, doué d'un esprit mobile, sautillant, et d'une forme rapide et guillerette, vous faites choix d'un sujet grave, et propre à un penseur profond, vous établissez une confusion entre *le genre* de votre esprit et *le genre* de votre sujet. Le roi eût compromis la gloire de Molière, en lui commandant un poëme épique. Par des raisons analogues, Voltaire est un médiocre historien et Rousseau, un faible poëte; M. de Lamartine est plus grand poëte que grand prosateur; Béranger est inférieur à lui-même quand il se livre à l'élégie, et l'abbé Delille poussa le désintéressement

outre mesure, quand il s'occupa d'un poëme sur *l'Imagination*.

Lorsque les historiens tombent dans la confusion des genres, la cause de leur erreur est presque toujours une idée fausse à propos de leur sujet; la fin est un paradoxe plus ou moins *in-folio*. D'ordinaire, il en arrive ainsi, parce que l'histoire leur apparaît comme un thème propre à mettre un système en relief. Ils s'obstinent à tout faire plier aux exigences d'une idée absolue. Or, les faits sont comme le chêne séculaire, ils rompent et ne plient pas.

Le vice de ces ouvrages, c'est que l'enchaînement des faits échappe au lecteur, au milieu d'un déluge de théories qui, à leur tour, entrecoupées d'événements, paraissent vagues et problématiques. Une des principales qualités de l'historien, c'est la clarté; la vérité sur laquelle il se guide est une, et parle nettement. Remarquons en passant, que le *Discours sur l'Histoire universelle* est bien inférieur, comme style et comme intérêt, aux *Oraisons funèbres*.

C'est confondre encore les genres, que de grouper les événements historiques par blocs, et de les offrir sous la forme d'une série de drames accommodés d'une manière plus ou moins romanesque. Ce procédé détruit l'analyse, supprime des déductions indispensables, et laisse

dans l'ombre le principe des choses. Parvenu à la fin du livre, l'auteur a vu tirer un feu d'artifice; et les dernières gerbes évanouies, il se retrouve dans les ténèbres. Il est une moderne école d'historiens qui tombent dans ce défaut. Séduits par l'éclat, par la réussite de *l'Histoire des Ducs de Bourgogne*, ils s'attachent à certains personnages brillants, et négligent les fastes du pays même qu'ils ont à raconter, pour ne s'occuper que de deux ou trois héros auxquels ils rapportent tout. Leurs livres manquent de recherches, de critique, de solidité. Parfois ils sont agréables; ils ont toutes les qualités, hormis celles qui sont propres à l'histoire. Ils plaisent et n'instruisent pas; on les lit, on ne les consulte jamais.

Nos maîtres, en fait d'histoire, sont toujours les anciens, et surtout Tacite. Plutarque est trop *philosopheur;* en lui, le moraliste fait disparaître l'historien; d'où il résulte que son style est verbeux et languissant.

Il est nécessaire, dans le genre historique, de choisir parfaitement le sujet et de tracer le plan avec beaucoup d'adresse, attendu qu'aucune œuvre littéraire ne demande un style plus riche, plus varié, plus ferme et mieux soutenu.

C'est confondre les genres, que de mettre en

prose un sujet fait pour être écrit en vers, ou de rimer, quand le sujet est du ressort de la prose. Ce dernier défaut est fréquent chez les écrivains doués d'une grande facilité. Le drame de *Christine à Fontainebleau* était fait pour être mis en prose; aussi la versification en est molle et peu rhythmée; elle chemine terre à terre. Il en est de même de toutes les comédies bourgeoises que A. Duval, Picard, etc..., s'avisèrent de rimer.

Ceux-là pèchent par des raisons opposées, qui doués d'une organisation poétique, ne sont pas consommés dans le mécanisme de la versification; la poésie germe en eux, séparée de sa forme ordinaire. Veulent-ils s'efforcer, la rime, la césure, le nombre, tout les chagrine, les excède, les enivre, et dans ce travail infructueux, l'idée s'amoindrit, se dénature, et leur échappe.

Forcés de demeurer dans leur forme naturelle, dans la prose, ils la contraignent d'exprimer fastueusement leur pensée poétique; il résulte de cette méprise certaine confusion entre deux genres différents. Le résultat est de la *prose lyrique*. Nous en parlerons ailleurs dans le cours de cet ouvrage (1).

Enfin, c'est confondre les genres, que de pla-

(1) Voyez plus loin, le chap. III; *Du lyrisme dans la prose.*

cer un sujet dans un cadre qui ne lui convient pas. Votre but est de faire un cours de morale; vous mettez cette morale en action dans une comédie : il résultera d'un tel plan, que la moitié des personnages serviront de texte aux sermons des autres, que le drame sera languissant dans sa marche, et que vos préceptes ennuieront mortellement un auditoire disposé à se divertir.

L'influence de la philosophie *égalitaire*, qui s'appesantit sur les dernières années du dix-huitième siècle, et qui s'étend sur les deux premiers lustres du nôtre, a inondé le théâtre français d'un déluge d'ouvrages moraux insupportables. Abusant de la vieille devise : *castigat ridendo...*, les auteurs châtièrent fort, mais déridèrent peu. Or, la première condition d'un ouvrage de théâtre est de récréer. Comment s'amuser du *Bourru bienfaisant*, qui durant trois grands actes, maltraite sa famille, et l'assomme; personnage tellement désagréable et saugrenu, que l'on romprait sans hésiter tout commerce avec une maison qui posséderait un crétin aussi fastidieux? D'un côté, ce bourru, sans esprit, sans originalité; de l'autre, un vieil ami moraliste, une femme qui s'ennuie, une fille qu'on ennuie, et jusqu'à une vieille servante qui sermonne dans son coin. Et pour contraster avec ces soporifiques,

rien d'éclatant, rien d'attrayant ni de jeune.

A quoi bon cette prêcherie, et qui me dira si la pièce de Goldoni a corrigé beaucoup de bourrus? C'est, je le crois, établir une confusion déplorable, que de faire prédominer la moralité dans les pièces de théâtre, d'une façon telle, que la prétention à l'utilité surpasse les efforts pour plaire. Dès que la morale cesse d'amuser, qu'elle se taise. Le divertissement est pour tous, l'admonition pour quelques-uns. Supposons que votre bourru soit assez déplaisant, assez maussade, assez sot, pour faire impression sur les bourrus, qui grâce à Dieu, sont en minorité dans la salle; que feront, pendant toute la durée de la leçon, mille autres spectateurs non bourrus? Ils le deviendront.

Puis, croyez-vous qu'un bourru se reconnaîtra? Non; il reconnaîtra son voisin, et s'exceptera toujours.

Les comédiens ont repris naguère une pièce intitulée : *la Jeunesse de Richelieu*, dans laquelle on se propose de convertir les séducteurs et les Don-Juans; je puis vous certifier qu'ils étaient fort rares ce jour-là parmi les spectateurs, à juger sur la mine.

Un inconvénient de ce procédé, c'est que la moralité mise à la scène, nécessite une si grande exagération des vices ou des défauts, qu'au

lieu de réfléchir sur lui-même, l'auditeur qui n'est pas sans reproches, s'applaudit de valoir mieux que son portrait chargé. Loin de s'amender, il se console, il s'affermit dans ses habitudes; ses passions lui disent qu'il est bien loin encore du héros de la pièce, et qu'il a de l'espace devant lui. Le *Richelieu* de la comédie est bêtement infâme; il soulève le cœur et ne récrée personne; l'aspect de son indignité salit la pensée, loin de purifier le cœur.

Écrivez des traités sur la vertu, sur la probité, sur le respect dû à la propriété conjugale, mais ne nous les livrez pas pour de la comédie; ne prétendez point à faire une amusette de ces graves questions, et ne nous offrez pas, dans le but de nous instruire, de nous édifier, des exemples qui feraient rougir les plus grands coquins.

Un livre peut, en tête à tête avec le lecteur, lui tenir un langage sévère; mais on honore le public; on ne châtie pas, à moins d'être ministre de la religion, un millier de personnes réunies. Ce n'est pas ainsi que Molière procédait; les ridicules étaient ses textes favoris, attendu qu'ils sont plaisants, comme leur nom l'indique. Dans *Tartuffe*, acceptant un sujet plus sérieux, il a soin de nous ménager des oppositions divertissantes, des personnages comiques; il éparpille

devant l'auditoire les roses les plus fraîches et les plus jeunes, la passion de Marianne et de Valère.

Dans ce *Tartuffe*, personnage si abominable, et à la fois si grotesque, les genres différents ne sont pas confondus, ils sont combinés avec science; le modèle serait irréprochable, si le sage philosophe Cléante ne bavardait çà et là trop longtemps. Les leçons qu'il fait à son frère sont trop longues, parce que le public n'en a pas besoin.

Comme on le voit, la confusion des genres est causée, dans la plupart des cas, par l'irréflexion ou par le défaut de goût. Quelquefois elle provient d'un jugement faux; mais les incurables erreurs où elle entraîne alors, ne nous occuperont pas.

§ 3.

Sujets qui reposent sur une donnée fausse, puérile, ou disproportionnée avec les moyens d'exécution.

Le premier de ces défauts est le partage de la plupart des philosophes *humanitaires* qui, de nos jours, ont si souvent entrepris de réorganiser le monde, en le réédifiant sur des bases impossibles. Jamais, assurément, les systèmes n'ont été plus multipliés, plus divers, plus hétéroclites;

jamais l'on n'a visé à une indépendance aussi absolue de tous les principes.

Le fond de ces questions ne doit pas nous occuper. Mais la forme donne lieu à cette réflexion, que les systèmes si connus, si largement commentés, des Owen, des Saint-Simon, des Fourier, sources de tant d'écrits, n'ont pas mis en lumière un seul écrivain, tandis que le christianisme en enfante des milliers. Les apôtres, de simples pêcheurs, eurent un style inimitable; nos socialistes, gens instruits et bien lettrés, écrivent très-mal.

C'est ici le cas de répéter, après Buffon, que la beauté du style dépend du nombre infini des vérités qu'il présente. Les sujets qui reposent sur une donnée fausse, sont si profondément incompatibles avec le style, que dans un temps donné, cette pratique funeste pervertit la forme des auteurs les mieux doués. Un jeune écrivain, d'un esprit délicat, après quelques années d'illusions trop tard évanouies, me conta qu'il avait perdu totalement l'usage des formes littéraires. Son état ressemblait à celui d'un chanteur qui, pour s'être longtemps époumonné à sonner de la trompe, a cessé d'avoir la voix juste.

Cette confidence n'est pas l'unique incident qui m'ait fait penser au danger de fonder sur le

sable, et songer à l'influence de la raison et du jugement sur le style.

— Nous ne sommes pas littérateurs, disait un soir, à côté de moi, un disciple de Fourier, à l'un de nos prosateurs les plus élégants, à M. G..., et nos publications feraient un plus grand nombre de prosélytes, si la forme, chez nous, était plus attrayante. Mais vous, vous si brillant par le style, que ne l'employez-vous à *vulgariser* quelque idée grande et nouvelle? Que ne vous faites-vous l'interprète de nos doctrines! Seul, et libre au milieu de ces vastes théories, *satellite avancé de l'avenir*, vous acquerriez une gloire éternelle.

L'auteur à qui l'on parlait ainsi s'excusa avec un grand appareil de modestie; puis, l'élève de Fourier parti, — si je pensais avec eux, dit-il à son voisin, j'écrirais comme eux.

Il se rendait compte à merveille des ressources et des conditions de son art, celui qui jugeait de la sorte. Quand on travaille sur une donnée fausse, les idées-mères nécessitent des raisonnements défectueux, et le galimatias s'établit; les arguments, les preuves, les corollaires le rendent double et triple; la langue, positive et ferme qu'elle est, ne se prête pas à ces rêveries; de là le besoin du néologisme, puis d'une phraséologie nouvelle et bizarre : l'obscurité en ré-

sulte ; elle devient même un besoin, car il faut masquer le faible du raisonnement ; la complication succède à l'enchaînement logique des pensées ; une langue inconnue se crée peu à peu, le style est hérissé, le dessin louche, et l'expression cesse d'être précise. Or, le défaut de clarté, le manque de simplicité, l'abus du néologisme, l'enchevêtrement des mots, la confusion dans les périodes et l'obscurité dans l'ensemble, sont des vices tels, qu'un seul d'entre eux pervertit l'harmonie du style.

Ils connaissent si bien le défaut de leurs productions, ces novateurs, qu'ils ont coutume de donner leurs théories pour une science dont il faut avoir la clef. Mais cette science, dira-t-on, il serait à propos de la rendre populaire, intelligible au commun des hommes. On demande l'évangile de cette doctrine. En vain le demanderez-vous ; c'est là qu'ils ont infailliblement échoué. Ces vastes théories sont inconciliables avec la simplicité et la concision de la forme évangélique, la seule qui puisse populariser un système *social.*

Souvent les orateurs se proposent des sujets faux. C'est ce qui arrive, par exemple, quand, dans une affaire où suffirait une courte explication, ils prononcent un long discours. Il n'est pas d'éloquence réelle, quand l'éloquence man-

que de but. En d'autres termes, gardons-nous d'imiter le corbeau qui ouvrait un large bec uniquement pour montrer sa belle voix. Cet écueil est celui des jeunes avocats qui, trop empressés de mettre au jour leur talent, entament un plaidoyer pompeux à propos d'une petite cause. Lorsqu'il n'y a pas lieu de déployer de grandes ressources, il faut se résigner au rôle modeste que la circonstance nous assigne.

Un danger analogue menace les gens de lettres, quand ils acceptent un sujet dont le fond ne comporte pas la forme qu'ils se condamnent à lui donner. Ce vice qui confine à la confusion des genres, est fréquent dans les panégyriques, dans les ouvrages de commande, dans les discours d'académie. On n'a pas toujours l'esprit ou la facilité de louer Castor et Pollux. Que de fois n'a-t-on pas reproché à Boileau la froideur de l'ode sur la prise de Namur! Qui eût fait mieux à sa place? Mais Boileau admirait médiocrement Louis XIV faisant baigner dans le Rhin les pieds de son cheval; mais l'ode est faible, parce qu'il n'y avait point là matière à une ode, parce que le sujet du poëte reposait sur une donnée fausse.

Le style doit être sans cesse la simple expression de nos idées, de nos sentiments. L'ode la plus exaltée est simple, si l'on sent que le poëte,

en l'écrivant, avait lieu d'être exalté, si l'objet de ses chants nous transporte à notre tour. Mais s'il faut *prendre* le ton de l'ode, *prendre* l'accent de l'émotion, *prendre* le style *du sublime*, la donnée est fausse; c'est l'ode, c'est l'émotion, c'est le sublime des idées qui doivent, au contraire, nous prendre, nous entraîner, et devenir la naïve expression de nos cœurs et de nos pensées.

A la suite des données fausses, les sujets puérils se présentent naturellement. Si on les accepte avec candeur, ils rendent le style plat et incolore; si l'on a la prétention d'en déguiser l'insuffisance, le style devient recherché, sautillant, maniéré, et l'on fait hors de propos une dépense d'esprit, et d'esprit de mots, dont l'effet est ridicule. Ainsi, la puérilité du fond rend la forme niaise ou pédantesque. C'est ce dernier défaut qu'affectent en général les rédacteurs de petits journaux, condamnés à remplir chaque jour un certain morceau de papier, plus long qu'il ne faudrait.

Ce qu'on appelle, en langage de gazette et de commerce, *les réclames*, n'est qu'une légère exagération de leur manière d'écrire; les modèles du genre sont assurément les discours sur l'eau de Cologne et sur la poudre *dentifrice*, des charlatans qui courent les foires; c'est la même

forme, c'est le même abus de mots et des expressions superlatives; c'est la même recherche, la même pompe, le même goût du bizarre, le même desir d'éblouir par le clinquant de la forme; c'est la même nullité quant au fond.

Nos aïeux, il faut l'avouer, plaisantaient mieux que nous; mais ils n'étaient pas réduits à plaisanter par état, tous les jours, et sans sujet. Le sel de leur gaîté était dans l'idée, non pas dans les mots.

Toutefois, ils tombaient aussi dans la futilité, à force de poursuivre *le fin des choses* et *le délicat des sentiments*, comme on disait autrefois. Cette manie qui nous est venue des Italiens, subsiste encore; elle rend le style entortillé, fade et obscur. Il faut se défier de ces sujets qui prêtent aux *concetti*, aux gentillesses, et qui s'évanouiraient, s'ils étaient réduits à leur simple expression. L'écueil qu'on signale ici est le péché mignon de notre littérature classique française, de celle, veux-je dire, que l'on qualifie de *légère*, sans doute par antiphrase.

Des exemples peuvent seuls expliquer nettement notre pensée, au sujet de ces données futiles et du méchant goût dont elles sont entachées. C'est du temps de François I^er^ que la mode s'en est introduite. Marot propagea le mal, et l'inocula au siècle suivant qui a légué

aux lettres françaises cette fausse légèreté, ce bel esprit, devenu chez nous caractéristique, objet de la sotte jalousie et à la fois de la raillerie de nos voisins, les bons Allemands.

On trouve dans Melin de Saint-Gelais la pièce de vers suivante :

« *Sur une guitterre espaignolle rompue et puis faicte rabiller*
« *par monseigneur d'Orléans estant malade.* »

« Si je suis un peu casse et sourde,
« Ce n'est point pour ma table lourde,
« Bien que celle que j'eus première
« Fust meilleure et d'autre manière :
« Mais, c'est que quand je vins à estre
« Donnée à monseigneur et maistre,
« J'eus tel deuil de sa maladie
« Que perdis son et mélodie :
« Et fuyant tout son délectable
« Fendis ma resonante table.
« Lors luy se sentant amender
« Voulut ma santé commender,
« Qui telle n'est que l'ancienne,
« Mais va croissant comme la sienne.
« Guérissez donc tost, guérissez,
« Seigneur, qui tant me chérissez :
« Que pleust à Dieu qu'en lieu de moy
« Vous tinssiez un sceptre de roy :
« J'entens que par vous fust tenue
« La terre dont je suis venue. »

Ces vingt vers sur un sujet pareil ne semblent-ils pas le produit d'une gageure pénible-

ment gagnée, tant le style est pénible et tourmenté ?

Voici, dans un autre exemple, un sujet puéril, dont la futilité est masquée par un style obscur et verbeux; l'idée est noyée dans un déluge de fleurs.

C'est un sonnet de Voiture, sonnet que les grammairiens et les rhéteurs ont maintes fois, sur l'autorité de Despréaux, proposé pour modèle aux jeunes poëtes. « Voici un sonnet, dit le grammairien C. C. Le Tellier, dans lequel Boileau trouvait toutes les perfections dont ce genre est susceptible : »

« Des portes du matin l'amante de Céphale
« Ses roses épandoit *dans le milieu des airs,*
« Et jetoit sur les cieux *nouvellement* ouverts
« Ces traits d'or et d'azur qu'en naissant elle étale;

« Quand la nymphe *divine* à mon repos fatale,
« Apparut, et brilla de tant d'attraits *divers,*
« Qu'il sembloit qu'elle seule *éclairoit l'univers,*
« Et remplissoit de feu *la rive orientale.*

« Le soleil se hâtant, *pour la gloire des cieux,*
« Vint opposer *sa* flamme *à l'éclat de ses yeux,*
« Et *prit* tous les rayons dont l'Olympe se dore.

« L'onde, la terre et l'air s'allumoient à l'entour,
« Mais auprès de Philis, *on le prit pour l'aurore,*
« Et l'on crut que Philis étoit *l'astre du jour.* »

Essayons de traduire ce que nous avons eu

tant de peine à comprendre : — Un matin, avant le soleil, Philis s'alla promener; ses attraits brillaient tant, qu'elle semblait être la cause du crépuscule. — Et le soleil s'étant levé, *on le prit pour l'aurore,* et l'on prit Philis pour le soleil.

Cela, certes, est bien insipide; il a fallu le rendre galant pour en dissimuler la platitude. Aussi, quelle phraséologie trouble! quelles images forcées! que de prétention! quel défaut de précision dans les termes! quel abus des plus banales métaphores! Comme cette dépense d'esprit, faite sans raison, déplaît et répugne au lecteur! Eh bien, tous ces défauts qui nous blessent, et que nous signalons dans la forme, sont inhérents au sujet même. On ne pouvait broder mieux sur un canevas aussi ridicule.

Il est un autre poëte, bien supérieur à Voiture, et dont les écrits montrent à merveille l'effet des données fausses ou puériles. Parmi les nombreuses fables de la Fontaine, il en est une foule d'admirables, mais quelques-unes sont faibles. Le style de ces dernières est fort inférieur à celui des autres; on ne les croirait pas issues du même poëte. Rapprochez *le Mari, la Femme et le Voleur,* ou bien *la Goutte et l'Araignée,* — des *deux Pigeons,* ou du délicieux apologue de *l'Octogénaire qui plante;* vous discernerez deux touches bien distinctes.

Pourquoi ces différences tranchées? Parce que le sujet des deux premières fables que nous avons citées est plat, faux ou sans valeur. Dans tout le cours de l'ouvrage, le mérite du style est proportionné à la beauté du canevas. *Le Chêne et le Roseau* est adorablement écrit. *La Femme noyée*, la plus fâcheuse inspiration du grand artiste, est d'une exécution déplorable.

La puérilité du sujet est le défaut d'un grand nombre de poésies, d'une foule de romans et de nouvelles espagnoles, italiennes, anglaises, productions coulées dans le même moule, depuis la fin du règne de Louis XIV jusqu'à nos jours.

Un sujet est puéril de diverses façons et par différents motifs. — Si le but est une moralité, et qu'elle repose sur une idée banale ou trop peu importante; — si le canevas a le genre descriptif pour base, et que les objets à décrire soient sans caractère ou sans intérêt; — s'il s'agit d'une action passionnée, et que les passions qu'on met en jeu soient mesquines et dénuées de force; — si l'attention doit se porter sur des idées grandes, poétiques, et que le drame soit au-dessous de la conception, et les héros trop débiles pour l'embrasser tout entière... Le fond est puéril encore, quand les personnages, largement esquissés, et créés sur de nobles proportions, sont claquemurés dans une intrigue

froide et restreinte où ils ne peuvent se montrer tels qu'on a droit de s'y attendre. A quoi bon évoquer de si beaux caractères, puisqu'on doit les reléguer dans les misères d'une action commune !

Du reste, lorsque les défauts que nous avons signalés se trouvent dans un projet d'ouvrage, et que l'esquisse du plan ne les a pas signalés, on en est averti par le style même, qui peut servir à faire l'épreuve du sujet. C'est un moyen presque mathématique.

Un sujet manque-t-il de caractère, les genres y sont-ils confondus, les données sont-elles puériles ou fausses, la forme devient insaisissable; elle se hérisse de difficultés inconnues, les expressions ne coulent pas avec facilité, les ratures surabondent, le relief disparaît, la couleur pâlit, la chaleur ne vient pas animer l'écrivain, son imagination sommeille, le détail le préoccupe absolument aux dépens de l'ensemble, l'encre s'épaissit de plus en plus; le chemin devient plus montueux à mesure qu'il avance, le dégoût se glisse peu à peu dans son cœur, les idées ne s'enchaînent pas, et il sent à tout moment le besoin de se reposer.

Dès que se manifestent de tels symptômes, il est plus judicieux de réfléchir de nouveau sur la nature du sujet dont on est pourvu, que d'at-

tendre l'inspiration, et d'attribuer la stérilité aux fantaisies d'une cervelle capricieuse et d'un esprit préoccupé. Si le sujet était digne de captiver l'attention du lecteur, il saurait bien absorber celle de l'auteur, et triompher de ses préoccupations extérieures.

Quelquefois la forme nous échappe, parce que les données sur lesquelles repose le sujet sont *disproportionnées avec les moyens d'exécution* accordés à l'auteur.

Un poëte distingué s'avisa, il y a quelques années, de traduire en élégie la dernière pensée musicale de Weber. Après des essais multipliés, il enfanta des strophes d'une obscurité, d'une bizarrerie qui approchait de la démence. Ce travail ardu, *labor improbus*, ne vainquit aucune difficulté, la défaite fut complète. On devine pourquoi.

Les traducteurs en vers français de poésies grecques, latines, italiennes, allemandes, espagnoles ou anglaises, se brisent en général contre un écueil analogue. Il est aisé de s'en rendre compte.

Le caractère de la poésie dépend expressément du génie particulier de la langue employée par l'auteur, et chaque idiome a son génie spécial, distinct et intraduisible. Les langues, ainsi que l'a judicieusement démontré le président de

Brosses, dans son traité de leur *formation mécanique*, ont une origine commune, et les hommes, en les créant, ont procédé d'une manière une et constante; mais les principes de chacune d'elles littérairement considérés, sont souvent en opposition mutuelle. Le langage des poëtes est le produit des mœurs des peuples et du climat qu'ils habitent. Lors de la formation primitive, avant l'époque de séparation symbolisée par la construction interrompue de Babel, les formes du langage étaient soumises probablement à une convention simple; mais, depuis les temps historiques, elles sont subordonnées à la nature extérieure qui varie suivant les contrées, aux sociétés qui se sont établies, aux civilisations diverses que régissent des principes souvent opposés.

Les inclinations, les idées d'une nation sont parfois incompréhensibles pour une autre nation.

L'organisation physique des poëtes du Nord est trop divergente avec le tempérament des Orientaux, pour qu'ils puissent, chacun dans leur idiome, créer le même poëme. Le ciel, et la terre, et les hommes, ne sont pas les mêmes; le palmier du Levant périra dans les brouillards du Septentrion; le sapin du Nord sécherait au milieu des lauriers de la Grèce.

Ainsi, la traduction en vers d'un poëme ne réalise pas un autre poëme dans le même sen-

timent que l'original. L'expérience l'a cent fois prouvé. Le rhythme, la forme poétique, le génie particulier de la langue du traducteur, la physionomie que prendront les images, la manière dont le goût naturel groupera les mots, tout enfin, dans l'expression, trahira d'autres mœurs, d'autres religions, d'autres cieux, d'autres natures d'hommes. La poésie, qui est impossible sans une inspiration native et originale, ne pourra jamais, faisant abstraction du français de nos jours, qui s'efforce de disparaître, chanter dans notre idiome, comme elle chantait à Rome et à Syracuse au temps d'Auguste ou d'Hiéron. Les procédés d'exécution des deux langues sont en disproportion complète.

Aussi, qu'arrive-t-il dans ces sortes d'ouvrages? que le traducteur, s'efforçant de sortir de sa manière habituelle, de masquer le ton naturel de notre poésie, d'en atténuer la couleur spéciale, et d'en supprimer le caractère, enfante un écrit froid, pâle, sans mouvement, sans parfum, et d'une lenteur insupportable, parce que des oppositions perpétuelles entre les deux idiomes, le jettent incessamment dans la périphrase. L'œuvre contrefaite n'est pas française, et on n'a pu la rendre romaine ou grecque. Tel est le reproche qu'on fera éternellement à l'*Énéide*, aux *Géorgiques* de l'abbé Delille. Rien ne ressemble

moins que son style à celui du Cygne de Mantoue. Le latin est vif, coloré, ferme, concis, harmonieux, le français manque de ces qualités; c'est un ouvrage lourd et ampoulé; or, un ouvrage lourd et ampoulé peut-il être regardé comme la traduction d'un poëme harmonieux et simple dans sa beauté ?

Dans ce genre de travail, la prose est préférable, parce qu'elle n'exige pas la reproduction de ce qui est intraduisible. Plus malléable que le vers, elle se moule en quelque sorte sur l'original, dont elle donne une imitation pâle, il est vrai, mais juste, si le traducteur est bon philologue et à la fois écrivain délié. Du reste, il est à observer que plus la langue française a arrêté et perfectionné ses formes, moins elle s'est prêtée aux traductions colorées et élégantes, ce qui confirme nos idées sur les difficultés provenant du génie particulier des langues. Nous ne traduirions plus du grec comme Amyot l'a fait, ni du latin avec la perfection de Vaugelas ou des anciens solitaires de Port-Royal. Néanmoins, on pourra toujours faire passer la pensée écrite, d'une langue dans une autre; mais, ce qu'on ne traduira point, c'est la forme poétique, parce qu'il n'y a aucune proportion entre le caractère, entre l'harmonie poétique d'un idiome et d'un autre idiome.

Un indice, dans les ouvrages de littérature sérieuse, que le sujet est mal proportionné aux moyens de l'exécution, c'est lorsqu'à chaque instant, on sent le besoin de placer des explications imprévues entre parenthèses, de sacrifier nombre d'idées qui surviennent, et de faire des notes au bas des pages. Ceci arrive surtout aux historiens, qui se donnant un cadre trop étroit, sont contraints de trop embrasser, et qui, travaillant sur un plan qu'ils ont voulu simple et court, avec des limites posées à l'avance, n'ont pas pris le sujet où il le faut prendre, ou ne se sont pas aperçus qu'il est de nature à casser comme un brin de laine, si l'on prétend à l'étirer avec excès. Ces disproportions donnent lieu à la sécheresse du style, à l'abus des phrases incidentes, et à la division de l'intérêt qui est *un*, et non interrompu. Le texte d'un bon ouvrage doit en contenir toute la substance. L'usage fréquent des renvois et des notes indique que l'auteur ne sait pas son métier. Voilà pourquoi les notes sont si abondantes dans les écrits des savants, trop enfoncés dans l'érudition pour prendre le temps d'apprendre à écrire. Règle générale : plus le style d'un ouvrage de science est mauvais, plus les notes y pullulent. Nous reviendrons sur ce sujet.

Quelquefois, dans la littérature légère, celle

où il est le plus difficile d'exceller, on adopte des sujets hors de proportion avec la forme qu'on leur donne. C'est le défaut d'une foule de pièces de théâtre imitées des Allemands ou des Anglais, et qui, roulant sur des analyses philosophiques, sur des observations de psychologie, de physiologie, sont un tissu de méditations, de rêveries au milieu desquelles une action ne peut se nouer. On lit ces sortes d'ouvrages, on ne les représente pas. Second inconvénient : ces pensées, ces discours coupés pour le théâtre, sont écourtés, les développements en sont incomplets, et ce qui en reste est surabondant dans une œuvre dramatique; d'où il suit que le style, indécis entre deux formes confondues, est flottant et sans caractère. Ces remarques s'appliquent directement à un drame intitulé *Chatterton.* L'auteur avait écrit sur ce sujet un joli roman ; il en a fait une pièce lente et froide, une homélie en action.

Un vice tout opposé caractérise la littérature des *feuilletons,* telle qu'on la pratique depuis 1837. C'est là qu'on met en romans et en nouvelles des sujets propres au mélodrame et au vaudeville. Cette mode produit un genre crud, sans transitions ménagées, sans analyse, sans développements ; de l'anecdote dialoguée. Les personnages agissent à la hâte, et n'ont pas le

temps de sentir. L'absence du style est la conséquence de cet affligeant système qui a blasé les lecteurs et perverti le goût.

Il arrive aussi que des romans divisés par lettres familières reposent sur des données antipathiques à ce mode d'exécution. Alors, ces épîtres, contenant des détails, des incidents trop compliqués pour la forme épistolaire, sont nuageuses, pesantes, emphatiques ou surchargées, et les lettres sortent du caractère qu'elles doivent conserver; ou bien l'auteur, s'obstinant à le leur laisser dans toute sa rigueur, ne traite le sujet qu'à demi, et l'ouvrage reste à l'état d'ébauche. Trois qualités sont indispensables au genre épistolaire : rapidité, simplicité, légèreté. Ce qui serait léger dans un roman peut devenir lourd dans une lettre. Un incident, simple et vif dans le cours d'une histoire, paraîtra souvent languissant ou affecté, s'il est raconté le long d'une épître. Ce qui augmente encore les difficultés, c'est que les allures romanesques sont ridicules dans le style épistolaire, et que ce qu'on trouverait ailleurs pensée forte et sentiment poétique, ici devient emphase et pathos. Feuilletez les vieux romans allemands, et quelques productions du même genre de madame de Montolieu et de madame Cottin; vous verrez que jamais une personne sensée n'écrivit à ses amis,

à ses parents, dans le goût *du même à la même*, ou *de la même au même*.

§ 4.

Sujets qui ne présentent pas un intérêt assez général.

Il est rare que l'on s'impose un sujet dénué d'intérêt. Un écrivain délicat et consommé est communément doué d'un jugement assez sûr, d'une expérience assez grande pour savoir apprécier la valeur d'un canevas; ce jugement même est une des conditions d'un talent supérieur, puisque la forme dépend du fond, puisque la beauté du style est subordonnée au choix du sujet.

Un auteur placé au second, ou au dernier rang, trouve, par nécessité, les données attachantes et originales, sans lesquelles il n'obtiendrait aucun succès; car, à un méchant écrivain, il faut un de ces canevas tout tracés, une de ces causes d'intérêt assez victorieuses pour qu'elles résistent au défectueux de l'exécution.

Aussi voyons-nous que les littérateurs mal écrivants sont les noueurs d'intrigues, les faiseurs de terribles mélodrames, sont les plus habiles, enfin, à enfanter des situations bizarres et compliquées.

Ainsi le sujet est rarement sans intérêt; si

parfois il semble tel, c'est que le plan est mal construit, que les objets sont mal présentés, qu'en un mot, on n'a pas su tirer parti de l'invention. On a vu plus d'une fois, de deux comédies sur une même donnée, l'une réussir, et l'autre tomber. Les deux auteurs avaient diversement distribué la matière.

Mais il peut arriver qu'un auteur soit porté par les personnes dont il s'entoure, par la direction que reçoivent ses études, par les circonstances particulières de sa vie, à choisir des sujets moins intéressants pour la foule, que pour certains esprits, et à s'enfermer dans un cercle trop étroit.

C'est dans les ouvrages écrits en province que ce défaut se rencontre le plus fréquemment. Des hommes d'un âge mûr, qui ont peu vu, beaucoup étudié, et dont les loisirs sont honorablement consacrés aux lettres, ont en général peu pratiqué le public; de plus, ils écrivent pour leur amusement, pour celui d'un petit nombre d'amis dès longtemps initiés à l'objet de leurs occupations : leur style s'est proportionné peu à peu à ce petit cercle d'intimes, et n'est pas assez large, assez lumineux, pour produire de l'effet sur d'autres que les rares privilégiés. Les objets mêmes que ce style a pour but d'exprimer, ont parfois peu d'importance aux yeux

du monde, qui les aperçoit de loin, comme de simples détails, dans l'ensemble des choses. Il n'est point attaché par cette lecture, et la forme lui paraît froide, parce que le fond lui est indifférent. Il n'y a là qu'un intérêt de coterie ou de localité.

Précisons mieux ces idées dans un autre exemple. Un jeune homme dominé de l'amour des lettres écrit ses premières pages au fond de sa province; ces premières lignes, il les consacre à son pays; il ne connaît rien autre. Notre débutant a couru les campagnes, visité les ruines gothiques, interrogé des échos ignorés, compulsé des légendes, soulevé la reliure des histoires poudreuses, exhumé la chronique de l'endroit, oubliée de tous, et même de ses compatriotes. S'il est poëte, il aligne des ballades; grave, il se fait historien; rêveur et passionné avec une imagination féconde, il donne dans le roman historique. Les matériaux lui paraissent magnifiques : des fées, des revenants connus de lui seul, des troubadours, des héros que chacun ignore, des personnages illustres négligés par les chroniqueurs... Le voilà qui s'anime et s'enflamme et s'extasie. Ses personnages ont un monde à eux, sont grands à leur manière; les moindres incidents de leur carrière prennent, sous sa plume, de l'importance. Une

inscription sur une pierre, une tombe obscure, un pan de mur lézardé, un parchemin avec un sceau et un millésime, un passage obscur d'un annaliste manuscrit, voilà des documents auxquels il consacrera d'interminables pages; il disserte sur le jour et le lieu précis, d'un combat de partisans entre des chefs dont on n'a pas gardé les noms; il recueille les circonstances les plus minutieuses, comme s'il s'agissait de Jean sans Peur, de Simon de Montfort, de Charles-Quint ou du grand Condé.

A force de vivre avec ses héros, on les vénère, on les adore d'autant plus, qu'on les a créés. On s'est donné, à l'imitation des Grenouilles de Phœdre, un roi qu'on salue humblement, et à qui l'on prête beaucoup de majesté. Aussi, pour en narrer les faits et gestes, met-on au jour toutes les magnificences de style que l'on tient en réserve pour les grandes occasions. Nobles périodes si bien ronflantes, il ne manque ici qu'un sujet digne de vous; mais, par malheur, la phrase écrase le héros; le volume du piédestal fait du grand homme un nain qui se trémousse.

L'ouvrage est terminé; examinons. Vos recherches sont consciencieuses, vous y avez consacré un temps énorme, vous n'avez rien négligé: mais, citoyens du monde, nous négligeons le

fond même de votre histoire; nous nous soucions peu de vos personnages et de leurs aventures. Vos descriptions sont d'une justesse digne d'éloges:.... cette abbaye était là; un bois s'étendait jusqu'à la rivière, qui depuis, s'est détournée de son cours, et passe plus loin du château, etc... Fort bien; mais nous ignorons le château et l'abbaye; nous ne connaissons pas ce coin de terre où s'élevait une forêt, et rien, dans l'histoire du royaume, n'a appelé notre attention là-dessus. Pour que l'intérêt de votre œuvre fût accessible à vos contemporains, il faudrait (bagatelle!) qu'ils fussent tous natifs de votre endroit, et qu'ils y eussent pris part à vos études.

Ce livre ainsi conçu, trop sérieux pour amuser, trop *local*, trop peu important pour qu'on l'étudie, ce livre, dont le sujet n'est même plus intéressant dans le canton où les faits se passèrent, essayez de le publier à Paris; qu'il soit pompeusement annoncé, exactement décrit par le critique bénévole et, sur son exposé, l'on en placera deux exemplaires, ou quatre tout au plus.

Mais il est, à cet égard, une épreuve plus simple, plus certaine et plus fructueuse pour l'auteur: — ce sont, hélas, nos expériences que nous racontons, et les premières leçons que le

temps nous a données, ainsi qu'à nos contemporains et à ceux de tout le monde.... Muni d'un ouvrage écrit sous de telles inspirations, on arrive dans la capitale du monde civilisé, et naïf comme le berger de Virgile, on est surpris, en contemplant Rome, d'avoir comparé les petites choses aux grandes. On étudie, on apprend à écrire pour la masse du public, et les idées s'étendent. Puis, il advient qu'au bout d'un an ou deux, l'on jette les yeux sur ces premiers essais, objets d'anciennes espérances. Les objets qu'on étudia jadis se sont perdus dans les lointains de la pensée; les chroniques de la terre natale, leurs héros, leurs petites révolutions ne sont plus qu'un vague souvenir; le temps nous a placés au point de vue reculé de la foule; et le prestige s'évanouit.

Combien alors paraît puérile cette vaine dépense d'érudition infructueuse! comme il semble déplacé et hors de propos, ce style solemnel, appliqué à des riens d'histoire! que le thème est froid, que les détails sont minutieux, comme les pages les plus colorées sont rendues pâles par l'inanité du sujet! — Ce que c'est, s'écrie-t-on, que de ne pas savoir... Et l'oraison funèbre du livre est terminée.

Pourtant, si l'on fût demeuré dans le point de vue solitaire où l'on s'était mis autrefois, on

aurait fièrement imprimé ; et fièrement *incompris*, l'on déplorerait avec les rhéteurs du cru, la futilité des lecteurs et la décadence des bonnes lettres.

Revenons à notre néophyte : témoins de son début provincial, assistons à ses débuts à Paris, et pour cause.

Il brûle ce qu'il adora ; son jugement a fait du progrès ; il est moins éloigné du public qu'il ne l'était. Mais, élaguer les sujets dont l'intérêt est trop restreint, n'est pas petite affaire. Ce jeune poëte a peut-être une famille qui ne voit pas sa vocation avec plaisir, et qui ne partage pas les enthousiasmes de l'ambition. Peut-être il est pauvre, et souffre de la faim, du froid, de la solitude, plus glaciale encore que les bises de l'hiver. Sans doute, il a de la peine à se faire connaître ; il essuie des refus ; il est en butte aux déceptions, et l'exemple d'une foule de génies malheureux alimente sa mélancolie et soutient son courage. Ces exemples, il les médite incessamment ; il établit des comparaisons, et faute de mieux, il se récite à lui-même les pages lamentables de son propre roman.

Jusque-là, tout est bien ; mais, comme pour écrire il faut savoir, et qu'il n'a vu ni le monde, ni les livres, il reconnaît que rien n'est mieux connu de lui, que lui-même, et comme ses mal-

heurs l'intéressent infiniment, il se convainc qu'ils attacheront infiniment le public.

Et le voilà qui raconte avec toute la complaisance et la sensibilité possibles, les déboires des génies méconnus et des jeunes poëtes affamés. Comme il est fort ému, il ne doute pas de l'émotion du lecteur. Le tableau est vrai, les sentiments sont justes, la couleur *locale* est bien posée, rien de plus assuré que le succès de cet ouvrage; cependant, tout éditeur le repousse.

C'est que, mon ami, vos malheurs furent ou seront ceux de tous vos confrères; c'est que l'intérêt qu'ils présentent vous est particulier. Des frères, des sœurs, des cousines plaindront votre infortune; mais la foule n'en lira pas le récit en deux volumes. Ces peines sont encore celles d'un enfant; quand vos chagrins d'homme seront de nature à vous faire regretter ce temps heureux de vos illusions et de vos premiers soucis, alors racontez ces chagrins adroitement, sans vous mettre en scène, et l'on vous écoutera.

D'ordinaire, ces lamentations se passent en élégies rimées. Que de gens de lettres ont débuté par un volume de poésies sur les déboires du noviciat littéraire! Rien ne produit moins d'effet, et n'est plus vite oublié.

Il faut bien reconnaître, à la longue, que ces tribulations d'un inconnu, dans un grenier, n'ont

rien de curieux, rien d'attachant. Les jérémiades ennuient les oisifs et les heureux au service de qui l'on tient la plume. Pour avoir le droit d'intéresser la foule au détail de sa vie, *au moi* toujours haïssable, il faut que l'on soit devenu fort célèbre. Les moindres incidents de l'existence d'un grand homme ont du prix; la noble indigence du grand Corneille, la détresse de Rousseau, les embarras pécuniaires de la famille du lieutenant Bonaparte, voilà ce qui touchera tout le monde; mais le monde ne s'occupera jamais de Stanislas Pitou, poëte en herbe qui n'a pas dîné.

Il est de jeunes auteurs qui pleurent ainsi sur eux-mêmes jusqu'à quarante ans, et même toute leur vie, par habitude. L'élégie persévérante, et la mélancolie perpétuelle sont des principes qui agissent sur le style en qualité de dissolvants, avec une remarquable activité.

Les ouvrages que l'on écrit sous l'impulsion directe de quelques personnes, au point de vue d'une coterie ou d'un système obscur, présentent d'ordinaire un intérêt trop peu général. Vous tracez des portraits dont le seul mérite est la ressemblance; mais nous ne connaissons pas les originaux. Au lieu de dépeindre l'homme, vous avez décrit *un homme;* votre œuvre se recommande par des détails sur l'exactitude desquels

nous ne serons pas édifiés. Quand le mérite d'un ouvrage consiste uniquement à rendre reconnaissable monsieur un tel, à le faire mouvoir aux yeux de quelques-uns, dans une série d'allusions transparentes, l'ouvrage a peu de valeur.

Ces paroles sont applicables à ces comédies, à ces poésies satiriques, à ces contes à double sens, sous l'intrigue tourmentée desquels se glisse une allusion prolongée. Ce n'est point pour plaire, ni pour instruire, ni pour émouvoir, ni pour enfanter une œuvre belle, que l'auteur a pris la plume; c'est pour exhaler le venin de quelque haine. Le sujet n'est qu'un accessoire; ce qui reste à deviner est la chose importante.

Mais, pour peu qu'on ne devine pas, on s'étonne de rencontrer, à propos de personnages enterrés, et de faits écoulés depuis des siècles, le style âpre et chaud de la polémique. Ces fureurs vivaces contre les contemporains de Philippe le Bon, du roi Jean ou de Louis XV, paraissent ridicules, à moins qu'on n'arrive à être initié à la pensée occulte de l'auteur, alors elles paraissent méprisables la plupart du temps.

Ce genre de pamphlet, faux et comme littérature et comme sentiment, n'aura jamais un intérêt assez général pour plaire. Les lecteurs qui ne comprennent pas, trouveront le plan bizarre,

invraisemblable, et la forme dure; ceux qui comprennent, et qui de plus, ont assez de fiel pour savourer des diffamations, la durée de deux volumes, pour supporter aussi longtemps la guerre qui se fait par derrière, et en rampant, ceux-là seront toujours en trop petit nombre pour faire le succès d'un livre.

On ne saurait trop se défier de l'allégorie hostile et de la malignité de l'allusion. Ce genre obtient rarement la sympathie de la foule, qui aime le courage, la fermeté, la droiture dans l'auteur; la simplicité, la lucidité et la vérité dans le style. Le parti-pris de l'allusion gêne le développement de ces qualités. Il est bon d'observer aussi que cette manière d'attaquer, qui laisse un faux-fuyant au brave qui en use, entraîne un écrivain plus loin qu'il ne voudrait, et lui fait exprimer sous le masque, des pensées que la pudeur ne lui eût pas permis d'articuler en termes formels.

Littérairement considérés, les écrits, quels qu'ils soient, ne doivent avoir rien de louche ou d'incertain, si l'on veut qu'ils soient éloquents et persuasifs. Soyez fermes, hardis, généreux dans l'attaque, si vous engagez une polémique; imitez quelques publicistes modernes, l'honneur de tous les partis; comme eux, usez d'une méthode énergique et grave, ou bien, si votre es-

prit a plus de finesse que de vigueur, raillez subtilement, comme l'a fait Voltaire; mais dédaignez l'emploi de ces genres mixtes qui ternissent la pensée, et n'oubliez pas que les petits moyens produisent les petites choses.

Il est certains faits, certaines aventures qui n'intéressent le lecteur qu'en vertu de la célébrité des personnages. Le moindre incident de la vie des gens illustres est attachant; chacun les connaît, et croit vivre avec eux. Ces mêmes événements, nous l'avons dit plus haut, deviendront insignifiants s'ils sont isolés du nom qui les recommande. Telle est la cause qui souvent rend fades et ennuyeux les *Mémoires* écrits sur des contemporains, pudiquement désignés par un X, ou par une lettre initiale : le public, ne pouvant compléter les mots, trouve que le récit n'a pas un intérêt assez général pour être digne de lui être offert.

On observera ce défaut dans des feuilletons de fantaisie, que l'on intitule *Courriers de Paris*, dans une série de *Souvenirs du congrès de Vienne*, où l'auteur a décrit des fêtes, narré une foule d'intrigues, en craignant de faire tomber les masques de peur de compromettre ses héros ou lui-même. Le livre est, pour ce motif, obscur, ennuyeux et monotone. Quel plaisir pourrait-on trouver à apprendre que — le baron de B. fut

disgracié pour avoir séduit la belle comtesse de F., qui tenait au cœur du prince de M., à la connaissance de qui cette intrigue fut portée par la bruyante jalousie du général T., lequel eût fait un éclat, sans l'adroite intervention de M. de R...? Tout l'ouvrage se passe en confidences non moins discrètes. Aussi le public reste-t-il indifférent, et se dégoûte-t-il promptement de ces anecdotes, fort plates quant au fond.

Quelquefois, dans les *Mémoires*, on nomme les personnages; mais le cercle de leur réputation est si étroit, le bruit de leurs noms est si faible, ou si bien éteint, que la foule ne peut s'intéresser à eux. L'ouvrage n'aspire alors qu'à un succès de coterie ou de salon, le pire de tous les succès, et le plus contestable. On ne doit mettre en scène des êtres obscurs, que si les faits racontés suffisent pour produire un vif intérêt, abstraction faite des individus.

Des inconvénients analogues menacent les auteurs qui écrivent des *Mémoires anonymes*. Toute la portion qui les concerne est nécessairement sacrifiée : heureux sont-ils encore, si le public ne blâme pas l'orgueil de ces modestes inconnus, quand il les voit se mettre en relief; heureux, si le contraste de leur obscurité avec le ton libre et familier qu'ils ont pris tout naturellement, en par-

lant des grands personnages parmi lesquels ils ont vécu, ne donne pas au style une allure ambitieuse, outrecuidante ou boursouflée. Il est toujours imprudent de choisir un sujet dans des conditions telles, qu'on ne puisse pas en tirer tout le parti possible.

Parfois l'intérêt d'un ouvrage d'imagination est fondé sur la curiosité, sur l'étonnement, sur l'effroi, sans que cet ouvrage se prête en aucune sorte au sentiment poétique, aux splendeurs et à la noblesse du style. La disgrâce du genre consiste dans l'impossibilité où demeure le lecteur, de sympathiser avec les héros du drame, de se passionner pour les uns, et contre les autres. De semblables données ne mettent jamais au jour des œuvres réellement *littéraires*. Le plus frappant exemple de ce genre de production se rencontre dans un mélodrame fort habilement noué, et d'un effet saisissant. *La tour de Nesle*, que Paris entier a vu représenter, est un spectacle étrange, divertissant ; mais le style en est faux et tourmenté, et durant cinq actes, on ne peut s'attacher à aucun des personnages. On ne s'y attache pas, parce qu'ils sont ignobles dans leurs actions comme dans leurs pensées ; parce que, rien de vrai dans leurs sentiments, rien de senti dans leurs passions, rien d'honorable dans leur carrière ne vient

émouvoir le spectateur. Or, sans ces divers mobiles, il n'existe aucun moyen de s'élever à un style éloquent. Quintilien plaçait les qualités morales de l'orateur parmi les conditions de l'éloquence véritable.

Pour que le style soit goûté des lecteurs, il est bon qu'ils puissent, se faisant certaines illusions, aimer le héros qu'on leur offre, sentir, penser comme lui, et s'identifier avec lui, dans les situations les plus critiques. Comment s'identifier avec une reine infâme? comment sentir et penser comme ses amants, libertins vulgaires; comme le héros du drame, plat coquin qui vit dans l'intrigue et le meurtre? Leurs aventures seront peut-être un instant récréatives, mais le style des passions, qui suppose un cœur et une âme, ne sortira jamais de ces lèvres souillées.

Au surplus, l'auteur de cette pièce n'a pu se faire illusion sur la portée littéraire de son œuvre. Il a prouvé trop souvent ailleurs, qu'il entend l'art dramatique d'une manière plus complète et plus élevée, pour qu'on doive craindre de signaler ici un défaut qu'il sait éviter.

Cette cause d'absence de l'intérêt, qui résulte du caractère des personnages, ne ressort pas directement de ce chapitre; mais on l'y rattache avec d'autant plus de facilité, que le défaut dont

il est question provient encore du choix du sujet.

Ce choix est d'une importance toute primordiale, puisque, comme je me suis efforcé de le démontrer, la réussite de l'ouvrage en dépend d'une invincible manière. C'est là que le goût, le jugement et l'expérience du littérateur se font principalement connaître. Les épreuves que l'on subit avant de savoir discerner les données favorables, sont longues et nombreuses; il est même des écrivains qui ne les reconnaissent jamais, ce dont on s'aperçoit à la fin de leur carrière, quand au milieu d'une foule d'écrits médiocres, ils ont laissé un chef-d'œuvre unique, hors de proportion avec le reste de leurs travaux. Le hasard leur jeta un sujet propre à leur genre de talent. Ce jour-là, les dés furent pour eux, mais ils ont ignoré le moyen de reproduire ces combinaisons victorieuses.

Le but de ces préceptes, fondés sur les études d'un grand nombre d'écrivains, n'est pas d'enseigner à choisir des sujets, ce qui ne s'enseigne pas; mais d'éclairer les auteurs à leur début, sur la valeur des canevas que leur imagination rencontre. On ne saurait prescrire ce qu'il faut pratiquer en ce genre; mais en indiquant ce qu'il est bon d'éviter, on abrége à plusieurs, de périlleux labeurs : on les initie à des méthodes,

dont la découverte ne s'obtient en général qu'après de longues incertitudes.

Quand ils se proposent un sujet d'ouvrage, les littérateurs expérimentés entrevoient tout d'abord la forme à laquelle il donnera lieu. Au delà de l'idée, ils découvrent soudain et de loin le style, et s'ils ne trouvent pas qu'il soit susceptible de se développer d'une façon large, accentuée, généreuse; si, durant la première méditation, leur projet, pareil à la verge d'Aaron, ne se couvre pas de fleurs, ils y renoncent ou le transforment.

En prenant l'habitude de composer de la sorte, on démêle assez promptement les sujets qui ne se prêtent pas aux grâces, à la solidité, ou à la vigueur du style; ce sont les seuls, littérairement parlant, que doive s'interdire un habile écrivain.

## II.

## DU DÉBUT.

Quand, après avoir médité sur un sujet, l'on se dispose à passer à l'exécution, on est souvent arrêté par de certaines difficultés que l'on éprouve, pour entrer en matière. Par où commencer? quel ton convient-il de prendre? par quel

bout saisir le fil de l'ouvrage? L'ordre logique est rarement suivi, dans les œuvres d'imagination qu'il comprimerait dans un cadre trop mathématique, et restreindrait à des formes peu variées.

Choisissez mal votre point de départ, vous serez à tout moment dans la gêne, et vous trouverez avec peine la teinte générale qu'il est à propos de donner au style. Cette perplexité fournit, au besoin, une espèce d'épreuve. Si les débuts sont laborieux, fatigants, si l'encre s'obstine à ne pas couler de la plume, on doit craindre de s'être mépris, en prenant comme textes propres à un début des matériaux propres à un autre usage.

Le début est donc une des parties intégrantes du plan. Il est imprudent de commencer d'écrire avant d'avoir tracé le cadre de l'œuvre, et distribué les parties qui la doivent composer.

Certains auteurs, lors même que ce travail préliminaire est accompli, éprouvent encore une difficulté matérielle pour se mettre en train; la première phrase leur coûte, et la timidité leur fait chercher bien loin une première période choisie, bien tournée, digne de produire de l'effet. Voilà une puérilité qui provient du peu d'habitude que l'on a d'écrire, ou d'un défaut de réflexion. A vrai dire, la première phrase, le

premier alinéa, ne sont ni plus ni moins difficiles, ne demandent ni plus ni moins de talent, et ne contiendront ni plus ni moins de qualités que la phrase, que l'alinéa destinés à les suivre. C'est donc en vain que l'on se met martel en tête, et que l'on furète dans les plus secrets recoins de la pensée, pour trouver ce qu'on a sous la main. Si l'on se rendait bien compte des conditions générales dans lesquelles un début doit être exécuté, ces incertitudes seraient abrégées de beaucoup.

Cette portion d'un ouvrage n'exerce aucune influence sur le style des parties qui la suivront; elle n'en modifie jamais l'allure; loin de là, la forme adoptée en commençant, se règle sur celle qu'on a résolu de donner au reste de l'œuvre. Cette idée admise, l'indécision est déjà diminuée.

En conséquence, pour bien entrer en matière, il faut avoir préalablement arrêté son plan, et l'avoir parcouru mentalement, de l'ensemble aux détails. Si l'on commence prématurément, le début est incertain et difficile à souder à la suite de l'ouvrage. Le procédé qui consiste à se réciter à soi-même une œuvre presque en entier, avant que d'écrire la première ligne, est le plus rigoureux, mais le plus raisonnable et le plus sûr. La plupart des grands écrivains l'ont adopté; il faut

croire qu'ils en avaient obtenu de bons résultats. Quand on exécute dans de semblables conditions, on est à peu près certain de saisir tout d'abord le ton convenable, puisque l'on est pénétré de son sujet, qu'on le connaît à fond, et que ce travail du début ne vient qu'à la suite de plusieurs études. Ce point n'est pas d'un intérêt médiocre : il est essentiel de mettre promptement le lecteur devant la scène, et de ne pas l'abuser par un début disparate, sur le caractère général, sur l'allure réelle de l'écrit qu'il entreprend. Si vous l'avez attiré dans de faux sentiers, s'il a pu s'attendre et se préparer à un genre particulier d'ouvrage, et qu'il lui faille renoncer à ces perspectives qu'il avait cru entrevoir, et acceptées avec curiosité, il rebroussera chemin à contre-cœur; il vous suivra dorénavant d'un esprit défiant et chagrin.

D'ordinaire, le début est une initiation; il ne doit pas abuser le public, il ne doit pas le dévoyer. Moins on cherchera votre dessein, moins on attendra la lumière, plus on s'intéressera vite à vos inventions. Il est donc maladroit d'entamer un récit par un point qui rende nécessaires un grand nombre d'explications, de confidences, d'expositions, car le lecteur, ignorant encore ce que l'on fera de ces matériaux épars que rien ne fixe dans sa

pensée, les considère négligemment, et n'y attache pas assez d'importance pour en garder le souvenir. Si des faits, mêlés à ces préliminaires, leur donnent de la valeur aux yeux de l'écrivain, les auditeurs à qui l'initiation manque, n'ont aucun motif pour s'intéresser à des choses vagues et générales, dont l'application leur est inconnue.

Sous ce rapport, l'exposition de *Bajazet*, que l'on a souvent vantée, me semble un peu lente et confuse : celle de *Phèdre* est, je le crois, pire encore ; si la pièce s'ouvrait par la scène de Phèdre et d'OEnone, véritable exposition de la tragédie, ce début serait merveilleux. Celui du *Roi Lear*, de Shakspeare, est magnifique en le prenant à la scène II ; la première est inutile : celui d'*Iphigénie* est bon, quoique un peu trop pompeux. Le début de *l'Amour médecin*, dans Molière, est charmant ; mais rien n'égale la vigueur et la supériorité de celui du *Misanthrope*. Nulle part les auditeurs ne sont plus promptement au courant de la pièce, et du plan que l'auteur a adopté. Son but est la peinture d'un caractère, et ce caractère se dessine soudain tout entier, sous les yeux de la foule, et non dans une exposition récitée. L'auteur même semble aborder la scène en quelque sorte par le milieu, quand Philinte paraît, poursuivant le

principal personnage qui se jette dans un fauteuil, et s'écrie :

« ..... laissez-moi, je vous prie.

PHILINTE.

« Mais encor, dites-moi, quelle bizarrerie...

ALCESTE.

« Laissez-moi là, vous dis-je, et courez vous cacher.

PHILINTE.

« Mais on entend les gens au moins sans se fâcher

ALCESTE.

« Moi, je veux me fâcher, et ne veux point entendre.

PHILINTE.

« Dans vos brusques chagrins je ne puis vous comprendre,
« Et quoiqu'amis, enfin, je suis tout des premiers...

ALCESTE.

« Moi, votre ami? Rayez cela de vos papiers.
« J'ai fait jusques ici profession de l'être;
« Mais après ce qu'en vous je viens de voir paroître,
« Je vous déclare net que je ne le suis plus,
« Et ne veux nulle place en des cœurs corrompus... »

— Quel crime a donc commis Philinte? Il a, suivant l'usage, et par une civilité trop banale, traité d'ami, embrassé et chargé de compli-

ments, une personne indifférente dont il sait à peine le nom. L'indignation honnête et outrée d'Alceste le dépeint tout d'un coup à merveille; l'homme est esquissé tout entier, le public pressent l'objet de la pièce, attend avec confiance, et n'est pas déçu.

Débuter par préparer longuement, et en multipliant les explications, le dénouement d'un drame que les lecteurs ne soupçonnent pas encore, c'est les rebuter, c'est fatiguer leur mémoire; c'est risquer, enfin, d'établir, entre ces préambules et le fond du sujet, une disproportion qui lui soit défavorable, et le rende moins important. Chaque fois que, s'épargnant ces préparations, ces confidences sans intérêt, l'on peut tout d'abord entrer dans le vif de l'action, il est bien de le faire, quitte à plaquer çà et là des fragments d'expositions, à l'heure où ils deviendront nécessaires, et dans un moment où le lecteur portera déjà un intérêt assez vif au sujet qui se déroule, pour desirer tous les éclaircissements possibles.

Il est assez étrange, que les plus anciens maîtres des diverses écoles, moins raisonneurs que nous, fournissent à cet égard les plus complets modèles, et se soient élevés aux combinaisons de plans les plus hardies et les plus savantes. Aucun auteur ne trouva jamais des expositions

dignes d'être comparées à celles d'Eschyle et de Sophocle. Euripide est déjà moins simple, moins hardi; Aristophane ne présente rien de remarquable en ce point. Le début de *l'Iliade* est fort supérieur à celui de *l'Énéide*. Mais le plus sublime de tous, est peut-être celui qui ouvre la tragédie de *Prométhée enchaîné*, par une scène entre Vulcain, la Puissance et la Force, qui garrottent sur son roc Prométhée silencieux. Lopes de Vega, Calderon, Shakspeare, poëtes presque aussi primitifs que ces vieux Grecs, auxquels ils ressemblent tous trois par le tour du style, sont, relativement à la manière d'aborder la scène, supérieurs à nos tragiques français.

Je me borne à indiquer ces grands maîtres; les citer en les tronquant serait trop long et trop peu; ce n'est qu'en étudiant un ouvrage dans son ensemble que l'on parvient à apprécier le mérite et l'opportunité d'un début. S'il m'était permis de passer sans transition d'un genre à un autre, et d'un sujet à un sujet opposé, je citerais la manière dont Lewis a commencé son roman du *Moine*.

Le chef-d'œuvre de l'art consiste à trouver un début qui ne soit pas une froide exposition, et cela, sans que l'intérêt devienne, plus tard, languissant ou suspendu.

Quant au style de cette partie d'une composition, le meilleur est celui qui est en harmonie avec l'ensemble de l'ouvrage. Un début vif et brusque dispose à un écrit nerveux et rapide. Si, commençant ainsi, l'on se jette dans le détail et l'analyse, on paraît s'affaiblir graduellement et céder à un prompt épuisement.

Quand le sujet est du genre analytique, lorsqu'on se propose de philosopher, que le début soit calme, insinuant; qu'il attache, non par la curiosité ou la bizarrerie, mais par l'esprit et la finesse du style. C'est ainsi qu'a procédé Voltaire dans ses *Contes*. On le suit à petits pas, sans trouble, sans émoi, et la route, sans côtoyer de grands précipices, s'embellit à chaque détour d'une fleur nouvelle. Les débuts ne doivent pas promettre plus que l'ouvrage ne donnera; s'ils sont plus dramatiques, plus saisissants que le reste du livre, ils le rendront froid et décevant.

Ce serait manquer de jugement, que de prétendre à circonscrire le génie par des règles sèches et bornées; mais, en général, et sans attenter au libre arbitre du poëte, on peut faire observer qu'il est prudent, quand on prélude, d'exprimer sa pensée de la manière la plus simple, la moins étudiée, sans chercher la phrase, sans prodiguer les ornements. Les fleurs métaphoriques sont d'ordinaire déplacées en ce lieu,

parce que le lecteur, sortant à peine de la vie réelle, n'est pas encore assez échauffé pour goûter le charme des images, des figures et de la forme travaillée des œuvres littéraires.

Tant qu'il n'a pas eu le temps de s'enivrer de votre fiction, il est bon de vous le rendre favorable, en vous associant modestement à son bon sens, à ses préjugés, à ses habitudes, à ses goûts, qu'on ne doit jamais combattre dès le premier pas.

Songez qu'en ouvrant le livre, froidement et sans émotion, un lecteur est dans une situation d'esprit toute différente de celle de l'auteur, qui tout en train de son projet, est aussi fortement impressionné, en traçant la première ligne, que le sera le lecteur lorsqu'il approchera du dénouement. Il est donc nécessaire que celui-là, se maîtrisant, s'arrachant à lui-même, se mette au point de vue de celui-ci, pour calculer l'effet avec justesse. Ici, la force doit céder à la finesse et à la réflexion.

## III.

## DU LYRISME DANS LA PROSE.

Pour s'exprimer d'une manière orthodoxe, il aurait fallu intituler ce chapitre : — *De la prose*

*lyrique;* mais, outre que ces mots s'ajustent médiocrement bien à ma pensée, je ne suis pas fâché d'avoir une occasion de faire observer que le mot *lyrisme* n'a pas trouvé place auprès de *truandaille*, de *tuable*, de *trousse-pète*, de *tróler* (verbe), de *tripette*, de *trigauderie*, de *tetonnière*, de *rassoter*, de *raccrocheuse*, de *ráblu*, de *rabonnir* et de *ragot*, parmi les expressions choisies qu'enregistre l'Académie française dans son Dictionnaire.

*Lyrisme*, trop peu relevé pour être en si bonne compagnie, a été adopté par les rédacteurs du *Complément*. Voici leur article :

« LYRISME. s. m. (néol.) Caractère d'un style « élevé et poétique; langage inspiré. *Le lyrisme « sacré de la Bible.* »

Comme messieurs les rédacteurs du *Complément* ne sont généralement pas des académiciens, leurs arrêts sont susceptibles d'être annulés par leurs pairs les simples mortels.

— *Lyrisme, caractère d'un style élevé,* équivaut, comme précision, à — *Ignorance, caractère d'un homme ignorant.*

L'ignorance n'est pas *un caractère*, non plus que le lyrisme.

De ce qu'un style est poétique et élevé, il ne s'ensuit pas qu'il soit *lyrique*. Celui de Pascal a de l'élévation; celui de Bossuet est poé-

tique; ils ne sont *lyriques* ni l'un ni l'autre.

Le *style lyrique* est celui d'une composition qui semble faite pour être chantée. Telle fut primitivement la poésie lyrique, que les anciens nommèrent *ode*, ce qui veut dire *chant*. Nous avons eu en France des tragédies accompagnées de vers lyriques, mis en musique par Lulli ou par d'autres compositeurs, et désignées, par ce motif, sous le titre de *tragédies lyriques*. Puis, par imitation, on qualifie d'*odes* des pièces destinées à être récitées, et d'*Odéon*, un théâtre où l'on déclame des alexandrins.

Puisque le lyrisme est une qualité dans des vers, que nous appellerons *chantables* sans plus de scrupule que l'Académie n'en met à parler de moutons *tuables*, il en résulte que ce lyrisme, dans des vers faits pour ne pas être chantés, ne saurait y être un avantage et un mérite.

Donc, loin d'être un des *caractères*, une des *qualités du style élevé et poétique*, le *lyrisme* est un défaut dans le style. Tout ce qui est bon à être chanté n'est pas bon à dire.

Que le lyrisme soit un écueil dans les vers en général, c'est ce que l'on jugera plus tard; mais ce qui est incontestable, c'est que dans la prose, le *lyrisme* est un défaut manifeste et une inconvenance.

Les Latins et les Français n'ont jamais eu de

poésie lyrique proprèment dite, comme les Grecs et les Orientaux. Rome imita la forme de Tyrtée, d'Orphée, de Pindare, et créa, sous des prétextes musicaux, des poésies qu'on récitait. Nos Français ont calqué leurs odes, leurs emblèmes lyriques sur ces imitations latines, d'où il suit que, quand on introduit dans la prose, ou même dans la poésie régulière, le ton de ces odes, on tombe dans l'imitation d'un genre imité. Comment le résultat serait-il original et pur?

Un type remarquable de ce style de convention nous a été fourni par Letourneur dans la traduction des poésies que Macpherson attribua au barde Ossian; manière si évidemment empruntée aux rapsodies chantées, et dans laquelle la mesure du chant est poursuivie de si près, qu'en lisant cette prose, on psalmodie involontairement de vagues litanies sur un rhythme monotone.

Cette prose flottante et cadencée a trouvé des admirateurs, et a gonflé souvent le style de M. de Chateaubriand, qui a écrit d'après ce principe des espèces de poëmes en prose, où nous chercherons des exemples de ce genre de lyrisme.

« Dargo est appuyé contre un arbre solitaire; « il écoute le vent qui murmure tristement dans « le feuillage; l'ombre de Crimoïna se lève dans

« les flots azurés du lac..... Et moi aussi,
« Dargo, je sens tes infortunes. Les larmes trem-
« blent dans mes yeux comme la rosée sur
« l'herbe des prairies, quand je me souviens de
« tes malheurs. »

Telle est (fort en abrégé) *l'invocation* de Dargo, que l'auteur intitule *poëme.*

« Penchez-vous, disoit Crimoïna, sur le bord
« de vos nuages, ô vous, ancêtres de Dargo! et
« transportez vos fils au palais de votre repos!
« Et vous, filles des champs aériens de Trenmor,
« préparez la robe de vapeur transparente et
« colorée. Dargo, pourquoi m'avois-tu fait oublier
« Armor?.... Nous étions deux fleurs qui crois-
« soient ensemble dans les fentes du rocher; nos
« têtes humides de rosée sourioient aux rayons
« du soleil, etc... »

« — Viens, les oppresseurs de Duthona sé-
« cheront à ton aspect comme la fougère atteinte
« par la bise; ton front refleurira comme le chêne
« qui ombrage les sables de tes fêtes, quand,
« après les rigueurs de l'hiver, il se rajeunit au
« printemps. »

« Connar prit la voix d'Ossian pour celle d'une
« ombre : — Ta voix m'est agréable, enfant de
« la nuit, dit-il, car les fantômes n'effrayent
« point mon âme; ta voix est douce à Connar
« abandonné. Converse avec moi dans la ca-

« verne ; notre entretien sera de la tombe et de « la demeure aérienne des héros.... »

« .... Et toi, Carill, où es-tu? Barde aux douces « chansons, reste auprès du chef de Duthona « avec ta harpe : ta mélodie est un rayon de « lumière qui se glisse au milieu de l'orage. »

Suit le chant du barde, du même style forcément, que tout ce qui précède. Poursuivons :

« Le soir de la vie d'Uval se prolongea ; il fut « comme le coucher du soleil sur la montagne « des sources limpides (quelle est cette monta- « gne?) ; les derniers jours d'Uval tombèrent « comme les feuilles d'automne dans la vallée « silencieuse.... »

« .... La lune éclairoit la tête du jeune homme : « cette tête étoit penchée ; elle s'agitoit lentement « dans la douleur, comme la cime d'un pin qui « se balance aux soupirs du vent. — Je suis, « dit-il, tremblant comme l'herbe dans le cou- « rant d'un ruisseau..., etc... »

Si l'on retranchait du Vocabulaire le mot *comme*, tout ce lyrisme deviendrait impossible ; ces longues queues d'images ne se souderaient plus au petit corps de la phrase et de l'idée.

Voilà des fragments bien caractérisés de prose lyrique ; rapprochez-les de la définition du *Complément*, à propos du mot *lyrisme*.

Aux yeux de certaines personnes, ces bizar-

reries ont, dans ces *poëmes ossianiques*, l'excuse du sujet : le sujet n'est qu'une circonstance aggravante. Mais l'auteur des *Martyrs*, en mariant Homère avec la Bible, pour se créer une manière, a dispersé ces richesses de mauvais goût au milieu d'un style souvent ferme et majestueux ; le génie que l'on ose critiquer sur ce point, est néanmoins un des plus brillants écrivains de notre langue.

Dans ATALA, épisode conté par un vieillard simple et naïf, on trouve de ces phrases :

« C'étoit l'heure où une jeune Indienne qui « vient d'être mère se réveille en sursaut au mi- « lieu de la nuit, car elle a cru entendre les cris « de son premier-né, qui lui demande la douce « nourriture. Les yeux attachés au ciel, je réflé- « chissois, etc... »

Au bout de cette période rebondie, pourriez-vous deviner quelle heure il était ?

C'est bien le cas de s'écrier avec Racine :

« Dites tout simplement qu'il faisoit clair de lune. »

Lefranc de Pompignan eût construit de la sorte une strophe de l'une de ses odes, cela ne serait que froid ; dans la prose, ce lyrisme est inacceptable.

« ..... Eh bien, dit-elle en se penchant sur « moi, un pauvre esclave... Je repris avec ardeur :

« — Qu'un baiser l'assure de ta foi! Atala, écoute « ma prière! Comme un faon *semble* pendre aux « fleurs de lianes roses, qu'il saisit de sa langue « délicate dans l'escarpement de la montagne ; « ainsi je restai suspendu aux lèvres de ma bien- « aimée. »

Voilà de ces choses qu'on se dit à soi-même, mais qu'on ne conte à personne en des termes aussi... lyriques.

« ... Je répondois *avec naïveté* aux mères, aux « filles et aux épouses des hommes. »

( *Des hommes* est là pour compléter le nombre de l'euphonie lyrique.)

« Je leur disois : — Vous êtes les grâces du « jour, et la nuit vous aime comme la rosée. « L'homme sort de votre sein pour se suspendre « à votre mamelle et à votre bouche.

(Bon pour les mères et les épouses ; mauvais, pour les filles des hommes.)

« Vous savez des paroles magiques qui endor- « ment toutes les douleurs. Voilà ce que m'a dit « celle qui m'a mis au monde, et qui ne me « reverra plus ! Elle m'a dit encore que les vier- « ges étoient des fleurs mystérieuses qu'on trouve « dans des lieux solitaires.

« Ces louanges faisoient beaucoup de plaisir « aux femmes... »

Puis-je me flatter que l'on entend sans

peine ce que nous appelons *le lyrisme dans la prose?* Nous prenons ici ce mot de *lyrisme* en mauvaise part, comme la désignation d'un défaut, d'un abus; mais il faudrait trouver un autre mot, ou modifier celui-là à l'aide d'un qualificatif, s'il s'agissait du mouvement lyrique considéré comme une qualité; du lyrisme gracieux d'Horace, ou du lyrisme classique et vigoureux de J. B. Rousseau, dans ses bons endroits.

Chaque fois qu'en donnant à la phrase un apprêt trop recherché, on se sert dans la prose, exclusivement, d'expressions propres aux versificateurs, et que la période paraît au lecteur plus travaillée que ne le comporte la prose, on risque de tomber dans le lyrisme.

« Prés fleuris, majestueuses et murmurantes « forêts, fontaines mousseuses, sauvages rochers « fréquentés de la seule colombe; aimable soli- « tude, qui nous ravissez par d'ineffables con- « certs! Heureux qui pourra lever le voile qui « couvre vos charmes secrets; mais plus heureux « encore celui qui peut les goûter en paix dans « le patrimoine de ses pères! »

(BERNARDIN DE SAINT-PIERRE.)

L'ensemble de cette phrase est trop arrondi, trop bien potelé; ces inversions, — *murmurantes forêts, sauvages rochers*, et le tour

exclamatif des deux moitiés de la période, prétendent au lyrisme. Ces hautes ambitions poétiques sont conclues d'une façon un peu malencontreuse par — *le patrimoine de ses pères*. On dirait aussi bien : *la maison paternelle de mes pères*.

Voici, pour en finir avec la prose lyrique, un fragment tiré des Saisons de Girodet-Trioson. C'est un agréable composé de toutes les fadeurs du genre :

LE PRINTEMPS.

« L'âme de la nature, l'aimable déesse du prin-
« temps, a rompu les chaînes qui la retenoient
« captive; balancée sur l'aile des zéphyrs, elle
« descend du haut des cieux épurés par son ha-
« leine, et réjouis de sa présence..... une gaze
« verdoyante, et dont la transparence laisse de-
« viner les appas qu'elle couvre, badine autour
« de son beau corps, et en caresse amoureuse-
« ment les contours arrondis. Une de ses mains
« voltige sur la lyre de Cupidon, où ce dieu lui-
« même a gravé ses triomphes. Soudain, aux
« doux accords de l'harmonie créatrice, deux
« âmes, l'une par l'autre attirées, se rapprochent
« et s'unissent : revêtues des formes sveltes que
« l'antiquité a prêtées à Psyché et à l'Amour,

« elles paroissent se pénétrer, et confondre dans « l'ivresse extatique d'une ineffable félicité leurs « plus vives tendresses. »

Voilà un genre de lyrisme, différent de celui des *bardes* du dix-huitième siècle; il provient de l'inopportunité de la forme, et de ce qu'on a mis en prose, dans une forme semi-poétique, un sujet fait pour la rime. Taillez ce passage en petits vers de huit syllabes; ils ne seront pas plus lyriques qu'un des *Déguisements de Vénus* du chevalier de Parny.

Il est, dans la poésie même, des tours nonchalants et verbeux, des entassements d'images vagues, des propositions dénuées de nerf et de précision, que l'on pourrait signaler, sous des titres indiquant diverses nuances, mais qui se rattachent de plus ou moins près à l'abus des formes lyriques. Tels sont les vers de M. Baour-Lormian, intitulés : *Hymne au Soleil*, qui commencent ainsi :

« Roi du monde et du jour, guerrier aux cheveux d'or,
« Quelle main te couvrant d'une armure enflammée,
« Abandonna l'espace à ton rapide essor,
« Et traça dans l'azur, etc... »

ce ton se soutient longtemps.

Les vers suivants, de J. B. Rousseau, sont peut-être d'un lyrisme trop ambitieux, prove-

nant du contraste entre la véhémence de la période, et la froideur des expressions, contraste qu'une harpe déguiserait, si l'on chantait les odes.

« Qu'aux accents de ma voix la terre se réveille!
« Rois, soyez attentifs; peuples, prêtez l'oreille!
« Que l'univers se taise et m'écoute parler!
« Mes chants vont seconder les accords de ma lyre;
« L'esprit saint me pénètre, il m'échauffe, il m'inspire... »

On sent trop qu'il n'en est rien, et que tout ce programme de chant est en pure perte. Le sujet, d'ailleurs, n'est pas de ceux que l'on chante avec une trompette, et en grande fanfare; il s'agit de *l'aveuglement des hommes*.

Laissons chanter les poëtes, et revenons à la lyre prosaïque. L'exemple du Télémaque a induit au lyrisme plus d'un écrivain, depuis M. de Chateaubriand jusqu'à M. Darlincourt, qui fait parler des personnages de chair et d'os, des valets, des procureurs et des soldats, comme les compagnons de Gaül ou de Fingal. Il prouve dans *le Solitaire* que, du sublime au lyrisme, il n'y a qu'un pas.

Les traductions en prose des poëtes du Nord, naturellement portés à ce défaut, sont, sous ce rapport, de dangereux ouvrages à mettre entre les mains de la jeunesse, qu'elles éloignent du

naturel, de la simplicité, de la concision du style. Les versions françaises de Milton, de lord Byron, flasques et verbeuses, ne sont pas françaises par la physionomie et n'ont pas gardé leur parfum poétique; dépourvues de la virilité de la prose et de la grâce des muses, elles offrent l'aspect d'œuvres androgynes. Les imitations du Tasse et de Camoëns ont également cet inconvénient que n'eurent jamais celles de Dante. Les poëtes ne sont pas innocents des méfaits de leurs interprètes; il a fallu tout le mauvais goût de Bitaubé pour infecter Homère de ce lyrisme fruste et rebondi.

Ce qui caractérise et condamne le lyrisme dans la prose, ce sont les vices mêmes dont la poésie lyrique est susceptible. Les maîtres du siècle passé confessaient que « *les pensées qui sont partout un mérite essentiel, le sont dans une ode moins que partout ailleurs, parce que l'harmonie peut aisément en tenir lieu.* » (MARMONTEL.)

La raison est réjouissante; elle serait bonne si, dans les autres genres de poésie, l'on avait la faculté de se priver de l'harmonie. Comme il n'en est rien, cette licence en fait de stérilité, donne une infériorité évidente au genre lyrique. Telle est sans doute la raison qui portait Montesquieu à écrire tranquillement qu'il méprisait la poésie lyrique. Qu'eût-il donc pensé d'une prose ana-

logue, sans l'excuse de l'harmonie, et sans l'éblouissement de la forme du vers? Qu'eussent dit Corneille, Molière, Racine et Boileau, des poëmes ossianiques en prose, eux, qui s'égayèrent au sujet de Scudéry et de la Calprenède!

Partout où l'on travaille pour l'oreille aux dépens de l'idée, le Vocabulaire se restreint à des mots doucereux, et la recherche du nombre multiplie les chevilles. Si l'on retirait de Lefranc de Pompignan les chevilles, on lui rendrait service; il ne resterait presque rien.

Or, dans la prose, l'économie des mots et leur précision sont deux qualités indispensables; écrire en prose avec un Vocabulaire réduit aux à peu près, avec un déluge d'épithètes ronflantes, c'est un procédé détestable.

La périphrase inutile et sonore, la ressource et l'écueil des *lyristes,* soit en vers, soit en prose, avait pour but, chez les Grecs, de ralentir l'expression des idées, afin qu'on eût le temps de les saisir, tout en se pénétrant de la mélodie qui les accompagnait. Il en est parfois de ces poésies comme des romances, et des airs d'opéras, qui semblent vides à la lecture. Mais la forme des vers ayant un grand mérite, on lui concède bien plus de chevilles, bien plus d'ornements inutiles. On pardonne beaucoup à qui caresse l'oreille. Dans la prose, il faut courir au but; ici la loi

de l'harmonie repose sur la concision; le charme est dans le naturel et la promptitude du style; conditions exclusives de toute surcharge lyrique. Ce sont deux principes opposés, entre lesquels tout rapprochement est impraticable.

Les défauts ordinaires du genre lyrique, soit en vers, soit en prose, sont la vulgarité, l'absence de choix dans les termes, l'abus des adjectifs et la vanité des épithètes,... — *charmant*, *joli*, *nouveau*, *belle*, *agréable*, *riant*; *bocage*, *amours*, *feu*, *flamme*, *superbe*, *admirable*, *glorieux*, *radieux*, *languissant*, *puissant*, etc...; *fraîche campagne*, *douce montagne*, *brise bocagère*,... etc..., mots, épithètes d'un sens vague, d'un son assez doux, et propres à une variété de poésie qui place l'idée au second rang.

Voici des vers que, depuis un siècle et demi, l'on offre à l'admiration de la jeunesse :

« Les cieux instruisent la terre
« A révérer leur auteur;
« Tout ce que le globe *enserre*
« Révèle un Dieu créateur.
« Quel plus *sublime cantique*
« Que ce *concert magnifique*
« De tous les célestes corps!
« Quelle *grandeur infinie!*
« Quelle *divine harmonie*
« *Résulte* de leurs accords!

(J. B. Rousseau.)

Pauvre forme : comme le texte du psaume XVIII,

*Cœli enarrant gloriam Dei,* est énervé ! Puis, rencontrer coup sur coup : *sublime cantique, concert magnifique, grandeur infinie,* et *divine harmonie*!...

« O divine, ô *charmante loi!*
« O justice, ô *bonté suprême!*
« Que de raisons, quelle *douceur extrême!*
« D'engager à ce Dieu son amour et sa foi! »
(RACINE, *chœurs d'Athalie.*)

Ces exemples empruntés aux deux maîtres du genre, sont tirés de deux pièces qui passent pour des chefs-d'œuvre en fait de poésie lyrique.

Rarement les poëtes ou les prosateurs lyriques désignent les objets par leur nom. Tout versificateur, dira-t-on, recherche les figures; mais la métaphore lyrique est en quelque sorte l'exagération de l'image poétique. La première sera recherchée parmi les plus boursouflées et les moins précises : comme le vers doit être sonore, plus la métaphore sonne creux, plus elle plaît à l'auteur. Entre ces deux sortes d'images, la nuance est, ce me semble, facile à saisir. Pour désigner le soleil, un poëte dit volontiers *l'astre du jour;* le vin est — la liqueur de Bacchus, etc... Un lyrique badin parlera *du jus de la treille;* un lyrique sérieux, de *l'astre éclatant de l'univers;* image plus lente et qui donne un

petit vers tout fait. *Le jus de la treille*, est une expression fade et fausse; le vin ne se récolte pas sur des treilles.

Le poëte parle de ses chants, *le lyriste* de ses chants *harmonieux*, de ses *accords célestes*, de sa *harpe d'or* et de sa *lyre divine*. Son père est *l'auteur vénérable de ses jours;* car tout père, dans le genre lyrique, a l'âge d'un trisaïeul : la maîtresse du lyriste est la douce idole qui règne sur son cœur; il ne l'oublie pas, non : ce sont *les ténèbres de l'oubli*, *qui se glissent dans son âme*.

L'exagération et les violentes hyperboles outrent la pensée du *lyriste* sans réchauffer son style. Il ne voit que des demi-dieux et des héros parmi les hommes; ses sentiments vont comme des *torrents*, il remplit sa vie de *tempêtes*.

Autant il gonfle les épithètes et les accessoires de la période, autant il amollit les expressions propres, qui d'un seul mot peindraient sa pensée et simplifieraient le mécanisme littéraire. Un homme qu'on égorge est *terrassé;* on perce *un héros* de vingt coups de poignard, et avant de le traiter ainsi, l'on dit comme Oreste, qu'on va *l'opprimer*. Les gens sont *oppressés* aux approches du *trépas*. Rien de plus lyrique, sous ce rapport, que ce vers de Voltaire.

« Ninias, par *mes soins*, *privé de la lumière*. »

Quel homme *soigneux*, que cet assassin!

*Privé de la lumière* est une façon très-courtoise de s'exprimer. Sous la plume des *lyristes*, le râle des mourants devient un soupir, et grâce aux épithètes, ce soupir équivaut au râle, substantif qui tout seul les défierait toutes. Un bon cheval est un *généreux coursier.*

Nous avons fait tous nos efforts pour caractériser ce que l'on nomme la prose lyrique, pour en isoler les parties constitutives et pour en démontrer le faux éclat. Ces formes contraires au naturel, à la vivacité, à la précision, à la vigueur du style, sont évidemment répréhensibles dans la prose. Que l'on daigne en examiner la valeur, en apprécier les effets, discuter le goût qui y préside, et l'on jugera si ces défauts graves dans la prose, sont des qualités bien dignes d'envie dans la versification. Nous laissons à résoudre la question — du lyrisme dans les vers.

Quoi qu'il en soit, cette école prosaïco-poétique a engendré les plus grandes folies. C'est à elle que l'on doit *le char de l'État entravé dans les flots d'une mer orageuse*, — *les lambris dorés* et *les habits d'or et de pourpre* dont M. de C. abuse, quand il veut crayonner les appartements garnis, et les redingotes noires de nos ministres : il s'indigne aussi des *superbes cour-*

*siers et des opulents carrosses* de nos fonctionnaires, etc., etc....

On est conduit à juger de la valeur d'une école d'après la manière dont ses adeptes appliquent ce qu'elle enseigne. Or, il n'y a qu'un pas, de cette phrase regrettable d'un homme de génie, à celle que nous citerons ensuite.

Voici l'une, avec tout l'agrément dont le genre est susceptible :

« ..... Elles s'avancèrent en silence pour « consoler Evella; mais elles la trouvèrent affais- « sée *comme* un monceau de neige, et belle en- « core *comme* un cygne du rivage... Ta taille « étoit *comme* celle du chêne, ô chef de Lochlin! « l'aile de l'aigle marin étoit rapide *comme* ta « course; ton bras descendoit sur les guerriers « *comme* le tourbillon de Loda, et mortelle « étoit ton épée, *comme* les brouillards du « Légo. »

(Dargo, *Chant Ier.*)

Et voici l'autre :

« Fille d'Underlach, dit enfin l'inconnu, par- « donnez à l'homme de l'adversité, qui, peu maî- « tre des mouvements de son cœur, crut qu'un « ruban qu'avait porté l'innocence pouvait, en « talisman céleste, purifier sa sombre demeure. « La lueur virginale de l'astre des amours éclai- « rait le visage céleste de la vierge adorée. Au

« bord du fatal précipice, moins belle apparut « Psyché, lorsque Zéphire l'enlevait évanouie. — « Laissez-moi, dit Élodie, je ne puis vous com- « prendre..... — Je ne vous retiens point, ré- « pond l'homme inexplicable, rien ici n'arrête « vos pas. Colombe du monastère! non, ce n'est « point à ton oreille que les brises de la nuit « portent jamais de ces voix plaintives qui « glacent les mouvements. Adieu; prie !... « Loin de moi la pensée de jamais te dire : « Aime! »

La prose lyrique est l'objet des débuts de la plupart des écoliers, et la ressource des amateurs de province, dépourvus de cette flexibilité, de cette force réelle que donne l'étude de l'art. J'ai vu naguère une histoire de la Séquanie, écrite sur des documents fort sérieux, et en style d'Ossian. Des chartes, des chroniques carlovingiennes, des archives chantées sur la lyre! C'était grand dommage; le livre, comme ouvrage de science, est excellent.

Nous serions injustes si nous accusions l'Université de propager ces méthodes vicieuses, ou même de les encourager. Cependant, elle les tolère, en proposant toujours, parmi les modèles, des auteurs atteints de cette enflure lyrique : à vrai dire, ils ne sont pas prônés, mais on néglige de mettre la jeunesse en garde contre

la manie d'imitation, si facile à satisfaire ici. Quand on est peu expérimenté, à l'heure où le goût est incertain encore, tout ce qui reluit semble magnifique, et l'on prend pour or et pour diamants, quelques verroteries enchâssées dans du cuivre.

Plus tard on brûle ce qu'on adora; mais les premières impressions sont durables; ces semences mauvaises ont germé dans le siècle. Le goût du public s'est mélangé; les auteurs ont gardé de vagues sympathies pour l'enflure, pour l'hyperbole, pour la phrase, pour le *verbum sesquipedale;* et plus tard, les critiques prêchent en vain contre l'emphase, contre le défaut de naturel et de simplicité.

L'Université elle-même, toujours éprise de la pureté dont elle donne l'exemple, détourne avec chagrin ses regards maternels des travers dans lesquels se précipitent les lettres; elle ne songe pas qu'on a pris à son propre sein le germe de ces écarts, en aspirant le suc de ses grands poëtes lyriques, en admirant aveuglément, sans éclectisme, sans restriction, toute page signée des noms respectables de Fénelon, de Racine même, qui parfois se sont égarés.

Au surplus, tant qu'il sera loisible à la jeunesse des colléges de lire Homère dans Bitaubé, Virgile dans l'abbé Delille, et les poëtes étran-

gers modernes, dans les traductions, on ne réussira point à extirper de la prose, les abus du lyrisme.

## IV.

## DE LA RECHERCHE DES DÉTAILS.

Le goût et le soin minutieux des détails caractérisent les littératures jeunes et fortes ; l'abus, la profusion des détails signalent les littératures en décadence ; la sobriété rigide sur ce point est le propre des littératures intermédiaires, des littératures de seconde main. Autant les Grecs se montrèrent abondants sous ce rapport, autant le Latins de la belle époque demeurèrent sévères, n'usant que des termes les plus généraux, ne s'attachant qu'aux lignes principales de leur plan. Virgile, le plus capricieux de leurs poëtes, n'osait pas dire comme Théocrite et Homère, — *les pigeons dont la gorge a la couleur des raisins, — la mer aux nombreux sourires, les yeux d'un vert changeant comme l'onde, — les cieux d'un azur mêlé de rose.* Les Romains compassés, bien qu'ils copiassent les Grecs, dédaignèrent ces minutieux détails, cette fine observation de la

nature. Où ils mettent *cueillir des fleurs*, les Grecs énumèrent les diverses fleurs et les désignent par leurs noms. Moschus nous a transmis les noms des plantes que tenait Europe, au moment où le taureau divin l'entraîna sur les flots. Ovide, en contant le rapt de Proserpine, semble avoir voulu suivre ces traditions; mais, d'ordinaire, les Latins élaguent les détails matériels qui peuvent rendre le style plus familier et moins soutenu. Aristophane, en comparaison de Plaute ou de Térence, fourmille de détails.

De ces deux écoles bien distinctes, il a résulté chez nous deux genres de littérature fort différents : le seizième siècle qui s'inspira des traditions grecques, se complut dans le détail, dans les *arabesques* du style; le dix-septième qui se rangea sous la bannière des Latins, est comme eux, sévère et dépouillé de ces fantaisies qu'on nomme des détails. Les seuls poëtes de ce temps-là, qui les cultivèrent encore d'une manière sensible, sont ceux qui s'inspirèrent du siècle précédent; la Fontaine, Regnier, et parfois Boileau lui-même, bien qu'il prêchât un autre dogme. Le seigneur de Balzac, à une époque où la scission entre les deux muses, l'Attique et la Romaine, n'était pas encore consommée tout à fait, sacrifia beaucoup aux gentillesses du détail.

Il est tout naturel que la génération littéraire actuellement militante, ayant débuté par un retour aux théories helléno-françaises de Ronsard et de Rabelais, principe qui la ramènera quelque jour, si Dieu l'aide, à l'inspiration grecque, ait introduit de nouveau la multitude des détails parmi les éléments essentiels du style. Seulement, ces traditions qui nous venaient de troisième main, subirent de nouvelles altérations; nous enchérîmes sur le siècle de Henri II qui avait enchéri sur l'ère des Ptolémées, et le détail est devenu parmi nous l'objet d'une recherche exclusive, c'est-à-dire un abus, dans la prose comme dans les vers.

Cependant, les écrivains qui ont le plus fortement propagé cette manière d'écrire, lui doivent leurs plus beaux fleurons; ce sont ces richesses, c'est cette abondance que l'on admire en eux : si l'on retirait de leur style cette pluie de fleurs, cette foule d'ornements, on les dépouillerait d'une partie de leur attrait et de leur nouveauté. Le but de cet article est donc moins encore de critiquer une tendance propre à la période littéraire actuelle, que de signaler une de ces transformations que subissent les arts, dans les sociétés sur le retour : alors que, semblables aux femmes qui ont dépassé l'heure où la simple beauté de la

jeunesse suffisait pour les rendre belles; comme elles ils cherchent de nouveaux charmes, dans les artifices de la parure et dans l'éclat des ajustements.

Pour tirer de l'abondance des détails, le lustre et les effets surprenants que cette ressource fournit à des poëtes tels que M. Victor Hugo, à des prosateurs comme Théophile Gautier, comme M. de Balzac, même, il faut un talent supérieur. Chez l'un, c'est l'étude minutieuse de la nature, jointe à la pompe de la forme, et à la fertilité, à la vigueur d'une imagination inépuisable; chez le second, c'est la peinture vive et saisissante des objets matériels, avec leurs couleurs et leurs reliefs; dans le troisième, c'est l'analyse *quintessenciée* des sentiments et l'observation microscopique des secrètes allures de l'âme. Trois préoccupations qui, portées aussi loin, donnent lieu à des procédés inconnus jusqu'à nous, à des œuvres d'un genre particulier.

J'ai nommé les trois auteurs qui, sous des faces différentes, ont exploité le détail avec le plus de supériorité, et qui, sous ce rapport, ont exercé sur notre temps une évidente influence. La plupart de nos jeunes poëtes procèdent du premier et du second, fort différents entre eux; tous les romanciers dérivent plus ou moins du

troisième; et, bien qu'avant lui, la tendance fût déjà manifeste, il en signale la plus entière expression, il résume en lui cette méthode. Cependant, il n'est pas écrivain; il manque de goût, d'études et de traditions.

Si donc nous tenions à constater dans les œuvres modernes, l'abus de la recherche du détail, par des exemples nombreux, nous les emprunterions aux imitateurs, qui pour dépasser le modèle, se jettent toujours dans l'exagération. Mais ce dessein, pour être exécuté d'une manière complète, exigerait des citations, non-seulement multipliées, mais volumineuses, tant sont diversifiées les formes qu'affecte la recherche du détail, et les allures de style qui, de loin ou de près, procèdent de cette manie.

On doit craindre, en jugeant la littérature contemporaine, de s'enfermer dans les préceptes, devenus impossibles à suivre, des anciennes écoles, et de soumettre absolument les arts d'un siècle aux idées d'un autre siècle. C'est ainsi, néanmoins, que chaque jour on formule des arrêts trop rigoureux, et que des auteurs toisés à la mesure de Malherbe, de Racine, ou des théories de Port-Royal, sont condamnés sans discernement; mais non sans appel : nos neveux peut-être infirmeront le verdict de cette critique.

N'oublions pas qu'en leur temps, Racine et Malherbe furent, eux aussi, des novateurs contestés par leurs aînés qui avaient essuyé la même guerre auparavant. Acceptons donc ce que le cours des âges a amené, le développement graduel du détail dans le style, caractère le plus exclusivement propre aux lettres contemporaines; et ne songeons qu'à restreindre ou à régulariser l'emploi de ce moyen nouveau.

Dans les écrits de M. Victor Hugo, le détail présente presque toujours une ou plusieurs images; le poëte circonstancie chaque objet matériel et le dépeint à l'aide de certaines touches vives, nombreuses, et dont aucune n'est perdue pour l'effet; ces touches sont les détails qu'il met en saillie, et que nos pères négligeaient. Pour leur donner de l'importance, M. Hugo les présente avec un art particulier et les rend l'objet d'un étrange travail de style, travail de maître qui lui appartient en propre. Voici une citation qui fera sentir la différence énorme que ce procédé introduit entre cet auteur et ceux d'autrefois: — Il s'agit d'un poëte qui, rêvant au bord de la mer à sa maîtresse qu'il a perdue, et rapportant à une seule pensée douloureuse toutes les sensations extérieures, rencontre un serpent coupé par tronçons, dont l'aspect donne à ces regrets une forme nouvelle. Ce serpent qui

se meurt, lui parle de l'amante que le poëte voit en tous lieux : le discours du serpent est donc toute l'élégie. Un poëte, autrefois, se fut hâté d'y arriver et eût tracé à la hâte ce cadre bizarre : ici, la méthode est bien différente :

« Un jour, pensif, j'errais, au bord d'un golfe ouvert
« Entre deux promontoires,
« Et je vis sur le sable un serpent jaune et vert
« Jaspé de taches noires;

« La hache en vingt tronçons avait coupé vivant
« Son corps que l'onde arrose,
« Et l'écume des mers que lui jetait le vent,
« Sur son sang flottait rose.

« Tous ses anneaux vermeils rampaient en se tordant
« Sur la grève isolée,
« Et le sang empourprait d'un rouge plus ardent
« Sa crête dentelée;

« Ces tronçons mutilés, épars, près d'épuiser
« Leurs forces languissantes,
« Se cherchaient, se cherchaient, comme pour un baiser,
« Deux bouches frémissantes;

« Et comme je rêvais.....
. .....
« La tête aux mille dents rouvrit son œil de feu
« Et me dit : O poëte,

« Ne plains que toi ! etc.... »

Voilà certes des détails cultivés avec amour, et formant une image d'un éclat éblouissant. Toutefois, en s'asservissant aux règles soi-disant clas-

siques, l'auteur eût consacré deux lignes tout au plus à dépeindre ce reptile, les objets secondaires ne devant jamais éloigner ou amoindrir le sujet principal. Tout poëte modifie, suivant son génie ou le goût du siècle, les préceptes consacrés. Que penser de règles qui proscriraient impérieusement de semblable poésie!

Mais, autant cette fantaisie est admirable ici, autant l'imitation en sera ridicule chez un auteur froid et mal inspiré, qui se croyant obligé par la mode, à accuser les moindres détails des choses, n'en trouvera que de vulgaires. Dans ce cas, il vaut mieux être concis et simple, que prolixe et recherché; on ne demande pas à un auteur ce qu'il passe sous silence, quand le sens est clair, et si M. Hugo lui-même n'eût pas écrit ces trois strophes, personne ne se fût avisé de croire que la description du serpent aurait dû donner lieu à quatorze vers magnifiques. Il les a créés, le lecteur regretterait fort qu'on les supprimât.

La profusion des détails, l'importance qu'on leur accorde, l'éclat avec lequel on les présente, la manière dont on les enlace à une idée principale, qui souvent tient peu de place et ne semble plus qu'un prétexte, qu'un canevas à images, voilà qui constitue un procédé nouveau, très-hardi, fort brillant, et impraticable à un

écrivain débile. Pour y atteindre, il faut étudier la nature et son art, comme les étudie un peintre. Nul n'emploie cette manière avec plus de bonheur et d'audace que M. Victor Hugo; l'exemple suivant, pris au hasard, en fournit une preuve. La pièce de vers est intitulée *Le monde et le siècle;* en voici l'argument : — Que sert à Dieu d'avoir créé tant de merveilles dans le monde, puisque l'homme ne les comprend pas, abuse de tous les biens, et ferme l'oreille à toutes les leçons de la nature? Cette poésie a quatre-vingt-quatorze vers; les quarante premiers sont uniquement consacrés à détailler les objets contenus dans ces mots — *l'ouvrage de Dieu :* multitude de détails qui forment un grand et capricieux tableau.

« Que faites-vous, Seigneur? à quoi sert votre ouvrage?
« A quoi bon l'eau du fleuve et l'éclair de l'orage?
« Les prés, les ruisseaux purs qui lavent le gazon?
« Et, sur les coteaux verts dont s'emplit l'horizon,
« Les immenses troupeaux aux fécondes haleines
« Que l'aboiement des chiens chasse à travers les plaines?
« Pourquoi, dans ce doux mois où l'air semble attiédi,
« Quand un calice s'ouvre aux souffles du midi,
« Y plonger, ô Seigneur, l'abeille butinante,
« Et changer toute fleur en cloche bourdonnante?
« Pourquoi le brouillard d'or qui monte des hameaux?
« Pourquoi l'ombre et la paix qui tombent des rameaux?
« Pourquoi le lac d'azur semé de molles îles?
« Pourquoi les bois profonds, les grottes, les asiles?
« A quoi bon chaque soir, quand luit l'été vermeil

« Comme un charbon ardent, déposant le soleil
« Au milieu des vapeurs par les vents remuées,
« Allumer au couchant un brasier de nuées?
« Pourquoi rougir la vigne et jeter aux vieux murs
« Le rayon qui revient gonfler les raisins mûrs?
« A quoi bon incliner sur ses axes mobiles
« Ce globe monstrueux avec toutes ses villes,
« Et ses monts, et ses mers qui flottent à l'entour?
« A quoi bon, ô Seigneur, l'incliner tour à tour,
« Pour que l'ombre l'éteigne et que le jour le dore,
« Tantôt vers la nuit sombre, et tantôt vers l'aurore?
« A quoi vous sert le flot, le nuage, le bruit
« Qu'en secret dans la fleur fait le germe du fruit?
« A quoi bon féconder les éthers et les ondes,
« Faire à tous les soleils des ceintures de mondes,
« Peupler d'astres errants l'arche énorme des cieux,
« Seigneur! .....
« .....
« .....
« Pourquoi, sur les hauteurs et dans les profondeurs,
« Cet amas effrayant d'ombres et de splendeurs?
« A quoi bon parfumer, chauffer, nourrir et luire,
« Tout aimer; et Dieu bon! incessamment traduire,
« Pour l'œil intérieur comme pour l'œil charnel,
« L'éternelle pensée en spectacle éternel?
« Si c'est pour qu'en ce siècle où la loi tombe en cendre,
« L'homme passe sans voir, sans croire, sans comprendre,
« Sans rien chercher, etc... »

Il serait difficile de prodiguer davantage les détails; on ne saurait, du reste (nous ne descendons pas dans l'examen minutieux), les mieux embellir par la richesse des expressions et le piquant du style. Cette exubérance poétique, autrefois si fort recherchée, que Garnier, sans

choix et sans discernement, en farcissait ses tragédies, s'est fait accepter de nouveau dans notre siècle, à la faveur de la splendeur, de la noblesse du goût, ou de la pensée qui inspirent le poëte. Mais je ne pense pas que l'amour du détail soit sans danger, et l'abus ne doit pas être bien loin de cette grande réussite. Dès que la recherche apparaît, la limite est dépassée; dès qu'un détail n'ajoute rien à l'image, ne colore point l'idée, ne semble pas naturellement amené, ou n'est pas en harmonie avec le fini général de l'œuvre, le détail devient vicieux.

Linguiste inhabile, esprit moins élevé que M. Hugo, M. de Balzac, imagination inépuisable, auteur mieux servi par l'inspiration et le sentiment, que par la science approfondie du style, tombe fréquemment dans la recherche; sa prose signale positivement une littérature en décadence. Son goût est impur; et comme certains tours, certains artifices du beau style lui manquent, il supplée à ce défaut d'adresse acquise, avec une adresse naturelle, lorsqu'il est conduit à exprimer des idées très-fines, et supérieures aux moyens d'exécution que son savoir lui fournit. Mais ces formes improvisées, ces touches particulières, qui d'ordinaire ont le détail pour but, l'égarent et le contraignent à chercher de

petits effets compliqués, trop éloignés du naturel.

Aujourd'hui que les romanciers et les prosateurs de la littérature légère copient d'une manière plus ou moins immédiate M. de Balzac, leur maître, en le décriant de leur mieux; ce sont, comme il arrive toujours, ses défauts qu'ils reproduisent, non les qualités incontestables de son talent; et c'est par là que, grâce à l'intermédiaire de cette pléiade de mauvais écrivains, la recherche s'introduit de jour en jour dans le style et le hérisse d'une myriade de détails maladroits. Un défaut du modèle devient chez eux le fond d'un style fatigant, surchargé et maniéré. Il est bien force de signaler ces influences, puisqu'elles exercent un empire sur le langage et le goût des lecteurs. Quelques phrases de M. de Balzac montreront la source, la nature et l'étendue du mal.

« L'agitation d'un amour plein de desirs con-
« tenus s'harmonie à celle de l'eau, les fleurs que
« la main de l'homme n'a point perverties ex-
« priment ses rêves les plus secrets, le volup-
« tueux balancement d'une barque imite vague-
« ment les pensées qui flottent dans l'âme; nous
« éprouvâmes *l'engourdissante* influence de cette
« double poésie : les paroles montées au dia-
« pason de la nature déployèrent une grâce

« mystérieuse, et les regards eurent de plus « éclatants rayons en participant à la lumière si « largement versée par le soleil dans la prairie « flamboyante; la rivière fut comme un sentier « sur lequel nous volions, et, n'étant pas diverti « par le mouvement que donne la marche à « pied, notre esprit s'empara de la création, « etc... »

Ici, le principe de la recherche est dans la pensée, ce qui eût engagé un écrivain supérieur à racheter cet inconvénient par la simplicité de la forme; il y avait peut-être moyen, avec moins d'images et de mots, de rendre ces idées. Enchérissons sur cet exemple, en signalant dans tout son ridicule la recherche volontaire et calculée des détails :

« *Le souffle* de son âme se déployait *dans les* « *replis des* syllabes, COMME LE SON SE DIVISE SOUS « LES CLEFS D'UNE FLUTE, il expirait *onduleusement* « à l'oreille, *d'où il précipitait l'action du sang.* Sa « façon de dire *les terminaisons en I* faisait croire « à quelque chant d'oiseau; *le* CH *prononcé par* « *elle était comme une caresse*, ET LA MANIÈRE « DONT ELLE ATTAQUAIT les *T*, ACCUSAIT LE DESPO- « TISME DU COEUR. »

Vous voyez là le détail des détails les plus quintessenciés, les plus vains, les plus burlesques.

Voici, dans un portrait, une recherche d'un autre genre, sous l'empire de laquelle les détails remplacent les lignes et appauvrissent le tableau :

« Mes yeux furent tout à coup frappés par de « blanches épaules rebondies..... des épaules *lé-* « *gèrement rosées*, QUI SEMBLAIENT ROUGIR comme « si elles se trouvaient nues pour la première « fois, de *pudiques épaules* QUI AVAIENT UNE AME, « et dont la peau satinée éclatait à la lumière « *comme un tissu de soie*. Ces épaules *étaient par-* « *tagées par une raie*, le long de laquelle, etc... »

Ces trois fragments sont d'un goût détestable; c'est la manie de l'analyse exagérée et du détail qui les rend aussi vicieux.

C'est donc en s'obstinant à dégager sans cesse d'un objet matériel, une sensation, un sentiment, que l'auteur, pour être fin et original, arrive à glaner des pensées étranges et vagues, parmi des objets qui, dans l'interprétation littéraire, échappent à l'analyse; et le galimatias se double et se complique de plus en plus.

Comme on le voit, M. Victor Hugo entend le détail d'une manière bien différente. Quand il va jusqu'à la recherche, c'est en s'efforçant de donner à sa pensée un relief excessif; c'est, lorsque son imagination féconde multiplie les figures, et pour une, dont il a besoin, en fait jaillir deux ou

trois; c'est aussi, lorsque soudain s'offrent à lui des rapports singuliers, imprévus, de l'objet dont il parle, avec un autre ordre d'idées dont il n'y a pas lieu de se préoccuper dans le moment. Le détail est alors une espèce de hors-d'œuvre. Nous appuierons ces assertions sur des faits; ce n'est qu'aux grands écrivains qu'il appartient d'offrir des leçons graves et profitables, et par leurs qualités et par leurs imperfections.

Le poëte parle d'un jardin où il passa son enfance :

« Le jardin était grand, profond, mystérieux,
« Fermé par de hauts murs aux regards curieux,
« Semé de fleurs *s'ouvrant ainsi que des paupières*,
« *Et d'insectes vermeils qui couraient sur les pierres...* »

Petites circonstances trop minutieuses peut-être, dans une description de quatre vers; car elle finit là.

Dans *le Rhin*, l'auteur s'assied *sous un tilleul microphylla*, puis parle d'autre chose. Que ce tilleul soit ou non *à petites feuilles*, le lecteur y fera peu d'attention; mais ce terme scientifique pourrait l'effaroucher.

Donnant de sages conseils à une jeune fille pauvre, le poëte s'exprime ainsi :

« Sois pure sous les cieux! comme l'onde et l'aurore,
« Comme le joyeux nid, *comme la tour sonore*,

« *Comme la gerbe blonde*, amour du moissonneur,
« Comme l'astre *incliné*, comme la fleur *penchante*, etc.

Une nuance de recherche : — *la tour sonore*, l'astre *incliné*, la fleur *qui penche*, etc... Quelle différence, avec la strophe qui précède, si belle, si pleine, que je ne puis m'empêcher de la reproduire!

« Laisse-toi conseiller par l'aiguille ouvrière,
« Présente à ton labeur, présente à ta prière,
« Qui dit tout bas : Travaille ! Oh, crois-la ! Dieu, vois-tu,
« Fit naître du travail que l'insensé repousse,
« Deux filles : la vertu, qui fait la gaîté douce,
« Et la gaîté, qui rend charmante la vertu ! »

Quand on possède l'art d'embellir ainsi toute pensée, l'on se laisse entraîner aisément au gré du caprice. Cette richesse de la forme rend même notre tâche assez périlleuse; pour juger, il ne faut pas se laisser éblouir.

Dans une sorte d'invocation au château d'Holyrood, le poëte parcourt successivement, à grands pas, l'abbaye, le castel, la vallée, la solitude, la chapelle, les vieux champs de bataille, tous ces lieux célèbres, consacrés par de graves souvenirs; le tout forme cinq strophes. A la troisième, — Solitude (s'écrie-t-il),

« Solitude, où parfois des collines prochaines,
« On voit venir les faons qui foulent sous les chênes
« Le gazon endormi,

« Et qui, pour aspirer le vent dans la clairière,
« Effarés, frissonnants, sur leurs pieds de derrière,
« Se dressent à demi! »

Cette dernière image n'est que jolie; le ton général la voulait grande; je ne sais si l'auteur n'a pas trop sacrifié à l'amour du détail.

Ailleurs, en parlant de Palestrina :

« .....
« Quel souffle, quel travail, et quelle intuition
« Fit de lui ce géant.....
« Vers qui se tourne l'œil qui pleure *et qui s'essuie?...* »

Tel est le pouvoir du génie sur le génie même, que les premiers poëtes de notre temps ont subi l'influence de M. Victor Hugo, à l'égard de la préoccupation que nous signalons en lui.

Deux auteurs, M. Alfred de Musset et surtout M. Théophile Gautier, se jettent fréquemment dans le détail, qu'ils entendent à leur manière : ils en ont quelquefois abusé. Comme le second de ces écrivains joint à une imagination exubérante, de solides études et une bonne érudition philologique, il rachète son défaut par beaucoup de brillant, et ses taches mêmes ont de l'éclat; mais, à la rigueur, on pourrait, dans ses vers, constater quelques défauts du maître. M. de Lamartine donne parfois dans le même travers. La manière de M. Hugo a fini par envahir l'au-

teur des *Méditations* : en ce qui concerne la prodigalité au sujet du détail, *Jocelyn*, et surtout *la Chute d'un Ange*, me paraissent dériver en droite ligne du maître à qui l'on doit *les Orientales* et les *Chants du crépuscule*. M. Sainte-Beuve se sert à merveille des détails dans la poésie; il en abuse dans la prose.

Si jamais l'exemple de ces écrivains était suivi d'une manière aveugle et systématique; les écrivains de la génération à venir, enchérissant sur leurs aînés, formeraient une pléiade poétique qui marquerait chez nous, l'ère de la pleine décadence du langage, du style et de la composition.

## V.

## DES DESCRIPTIONS.

### § 1.

Les descriptions sont la pierre de touche du poëte et de l'écrivain. Tenez-vous à faire promptement l'épreuve des qualités de style, et de l'imagination d'un auteur; voyez comment il décrit. Aussi, le talent descriptif est-il, de toutes les facultés, celle qu'un critique stérile pardonne le moins à ses contemporains; c'est là qu'il est venu échouer, c'est là que succombe toute personne

dépourvue d'un sentiment véritable et profond de la nature.

Il se glisse partout des descriptions plus ou moins étendues; la peinture des passions affecte souvent une forme descriptive; parfois même, une simple image, qui enrichit le style, n'est autre chose qu'une description en quatre mots. Nous ne prétendons pas disserter sur *la description,* telle que l'entendent les rhéteurs, quand ils classent sous ce titre une de leurs *figures de pensées.* Il est question, pour nous, de l'art de décrire, de peindre par la parole, considéré par rapport aux allures diverses du style et aux divers genres de compositions.

Si l'on retranchait, des grands hommes de toutes les littératures, (les poëtes dramatiques mis à part), toute la portion descriptive, leurs œuvres seraient réduites pour le moins des deux tiers. Des poëtes grecs, il ne resterait à peu près rien; de Virgile et d'Ovide, que peu de chose. Hérodote et Xénophon perdraient presque tout leur charme; Horace lui-même serait privé d'une des plus grandes séductions qu'il présente.

Parmi les modernes, Dante, le Tasse, l'Arioste, Milton, Shakspeare, Marot, Corneille, Regnier, Boileau, J.-J. Rousseau, lord Byron, Walter Scott, Chateaubriand, Charles Nodier, Victor

Hugo, Lamartine, etc... doivent à leurs qualités descriptives la moitié de leur gloire et de leur originalité.

Chacun écrit des descriptions, et rien n'est plus aisé que de les faire mauvaises; mais le nombre des écrivains qui réussissent à entraîner le public par la vérité, par la grâce, par l'éclat de leur peinture, est infiniment rare. Ce genre de talent caractérise les maîtres, et défiera toujours la médiocrité : les esprits vulgaires et bornés n'ont jamais pu ni le goûter, ni l'atteindre. Pour bien décrire, il faut être doué d'une organisation très-fine, très-observatrice, et d'une mémoire assez vaste pour contenir sans confusion des tableaux entiers. Ce point-là, Dieu l'accorde ou le refuse; nous n'avons pas à le débattre. Mais les dons naturels ne suffisent pas, si, par la culture, on n'acquiert les subtils et nombreux procédés du style.

On concevra facilement ici l'importance de l'étude. Dans la description détaillée d'un monument, d'un personnage, d'un site; les plans, les détails se présentent un à un à la pensée, et se traduisent soudain sous la forme la plus naïve, sous une forme toujours la même. Ce n'est donc qu'à force d'adresse que l'on parviendra à varier ses phrases, à présenter sans cesse les objets ou les idées d'une manière

nouvelle et piquante, à empêcher, enfin, l'intérêt de décroître et de s'amortir.

Le premier de tous les moyens à employer pour qu'il en soit ainsi, c'est la clarté, c'est la limpidité des images, et leur nouveauté. Que le lecteur vous accompagne, vous suive sans fatigue; qu'il voie ce que vous voyez, soudainement et sans effort; l'effort produirait la lassitude. Le spectacle doit venir à lui; le point de vue doit être calculé à son intention; il ne se dérangera pas pour le chercher.

Voilà des exigences que l'on ne satisfait qu'à l'aide d'un style flexible et net à la fois; deux propriétés qui déjà signalent un écrivain exercé.

Il est bon qu'un auteur desireux de forcer les lecteurs de s'intéresser aux choses racontées, comme il s'y intéresse lui-même, sache coordonner les objets, et les distribuer successivement à leur place, dans un certain ordre qui n'est point imaginaire. C'est ce qui aura lieu s'il possède les lois d'une science de perspective, aussi rigoureuse pour l'auteur que pour le peintre. L'art de ce dernier a des préceptes identiquement applicables à la littérature : on ne saurait, je le crois, frapper vivement la vue intellectuelle du public, si l'on ignorait comment les grands peintres ont entendu l'ordonnance de leurs

compositions et l'art de produire un effet. Cet avis, qui semblera suspect à quelques personnes, prévenues contre des préoccupations *picturales* que j'ai trop laissé deviner peut-être, cet avis est donné de la manière la plus formelle, la plus explicite, par Quintilien. Il fait plus : il recommande à l'orateur lui-même d'acquérir ces notions, et d'approfondir philosophiquement le mécanisme de tous les arts plastiques.

De ces conditions, l'on conclura que le poëte, le romancier, l'historien, ont besoin, pour décrire, de demeurer sans cesse maîtres de leur sujet, sans divaguer çà et là au gré de la folle du logis. La description la plus chaleureuse, la plus vive, réclame une étonnante sobriété; le caprice y est calculé.

Enfin, et c'est là le plus difficile; il faut trouver moyen, sans surcharger, sans obscurcir l'ouvrage, de relier les objets dépeints aux émotions que leur aspect ferait naître; aux sensations qu'il leur appartient de communiquer, aux pensées que leur vue doit inspirer. C'est là ce qui donne au tableau le mouvement et la vie. Sans ce dernier élément, la nature paraît morte. Or, elle ne l'est jamais; sa contemplation nous porte à la rêverie, à l'enthousiasme, à la gaîté, à l'attendrissement, à la sérénité, selon l'aspect et la couleur des objets, suivant le caractère ou la

prédisposition des spectateurs. Ces sentiments, ces sensations font partie des choses décrites; le public doit les recueillir, et s'en pénétrer en lisant, comme il s'en pénétrerait, s'il apercevait en réalité ce que l'art s'est proposé de reproduire.

Cette faculté vivifiante manquait à l'abbé Delille; Bernardin de Saint-Pierre ne la posséda qu'à un degré médiocre. Comparez les descriptions de ces auteurs avec celles de Walter Scott ou de Chateaubriand; vous verrez que l'intérêt est mieux soutenu dans ces dernières, et qu'il s'éteint facilement dans les autres.

Rapprochez le tableau des ruines du château désert où naquit René, celui de ces rues de Grenade dont la vue serre le cœur au dernier des Abencerrages; rapprochez les larges ébauches du nord de l'Écosse, par l'auteur de Waverley; rapprochez-les des meilleurs paysages du poëme *des Jardins;* puis descendez dans votre âme, et demandez-lui ce qui l'aura le plus agitée? Aucun de nous ne se souvient des froids paysages de Delille; chacun se retrace les tableaux de Scott ou de Chateaubriand, sans omettre une pierre, sans oublier un brin de mousse. On a su y rattacher des sensations, et les sensations laissent en nous leur empreinte.

Pour conclure, sur ce qui tient aux qualités

générales, ajoutons que les auteurs habiles à décrire, joignent à une habitude d'observer continuelle et presque dégénérée en manie, un vocabulaire d'une étendue, d'une diversité considérables.

Les mots font un office analogue à celui des couleurs sur la palette du peintre; c'est en les renouvelant qu'on semble modifier sa touche; c'est en les groupant d'une foule de manières, que l'on crée des nuances inconnues, délicates, propres à frapper le lecteur par leur nouveauté. L'on parvient ainsi à fuir la monotonie et à imprimer à chaque chose un caractère distinct. Grâce à un usage discret de ces ressources, le charme éclôt peu à peu, le lecteur qui se plaît dans la compagnie du conteur, du narrateur, du voyageur, du poëte, du romancier, de l'historien, se laisserait conduire au bout du monde.

Sans doute, l'avantage d'avoir à sa disposition un très-grand nombre de mots est précieux; cependant la recherche de cette supériorité entraîne de certains inconvénients. Quand la nature du sujet comporte des descriptions longues et fréquentes, les vocables s'épuisant, on incline peu à peu à tomber, pour rajeunir la forme, dans le néologisme. Tel est l'écueil de la méthode que nous indiquons; les littératures jeu-

nes l'ont constamment bravé. Les Grecs, les Latins, les Grecs surtout, ne se firent aucun scrupule de créer des vocables, et de se livrer, dans les descriptions, à la recherche des nuances les plus fugitives et les plus délicates : Homère jette de la lumière sur ses tableaux au moyen des comparaisons les plus étranges, les plus imprévues.

N'osant blâmer Homère, notre école classique, roide et guindée, ne l'a jamais traduit dans toute la sauvagerie de ses inventions; elle adoucit les angles, atténue les effets, habille les périodes, et nous transmet les images, à peu près comme Bitaubé reproduit les expressions, quand — *Grecs bien bottés, Grecs bien casqués,* deviennent sous sa plume : — *ô Grecs magnanimes!*

Nul n'a poussé la fantaisie descriptive aussi loin que l'auteur de l'Odyssée, si ce n'est peut-être Hérodote, qui dut créer beaucoup de mots. Virgile lui-même en forgea plusieurs; car il en est qu'on ne trouve que dans ses œuvres. Mais, indépendamment de la tendance au néologisme, les ouvrages descriptifs ont ceci de particulier, qu'ils entraînent le poëte, s'il a l'imagination vive, à donner aux mots des acceptions nouvelles, à combiner des métaphores inusitées et des images inconnues, tant le besoin de frap-

per soudainement la pensée des lecteurs se fait sentir à son esprit.

Il serait imprudent de condamner un goût d'innovation auquel tous les peuples ont dû successivement le mouvement poétique de leur langage. D'ailleurs le temps révoque souvent les arrêts d'une critique étroite; une figure qui d'abord a paru bizarre, devient, si elle est ingénieuse, agréable dès qu'on s'y est familiarisé. Chaque fois qu'une combinaison nouvelle, précise et logique à la fois, peint mieux une idée que toute autre forme d'expression, le novateur est absous.

On a contesté, sous ce rapport, nombre d'inventions à M. Victor Hugo, à M. de Lamartine, et souvent mal à propos. Il y a trente ans, on faisait une guerre analogue à M. de Chateaubriand, au sujet de certaines touches hardies, qui depuis, ont été louées de tout le monde. Le premier qui écrivit *le feu des passions*, *la lumière de l'esprit*, fut un novateur.

Ce qu'il faudrait blâmer, c'est une recherche systématique de l'étrange, de l'inédit, qui rendrait le style hérissé et fatigant.

§ 2.

Dans les longues descriptions, l'art le plus

difficile à atteindre est celui qui les rend assez attachantes pour les empêcher de ralentir l'action générale. Ici, le succès dépend non-seulement de la richesse du style et de la fraîcheur, de la bonne ordonnance de la peinture; mais encore de ses proportions relativement à l'ensemble de l'ouvrage; de l'opportunité de la description, de la place qu'on lui assigne, et de la manière plus ou moins essentielle dont on la relie à l'ensemble. Il faut qu'elle soit un moyen dramatique, qu'on en sente la nécessité, que jamais elle ne reste un hors-d'œuvre, et, autant que possible, qu'on y rattache quelque sentiment. Conditions diverses qu'il est bon d'examiner.

Une description prolixe, roulant sur des objets inutiles à l'action, se fait mal aisément lire: lorsqu'elle est hors de proportion avec la courte étendue d'un ouvrage, elle devient inconvenante.

A quoi sert, dans un poëme, par exemple, de dépeindre minutieusement une campagne que traverse d'un œil distrait, pour n'y pas revenir, un héros préoccupé?

Au moment où l'on se sent disposé à décrire, il est bon de se mettre à la place de l'auditeur, et de se demander s'il n'est pas trop vivement intéressé à quelque autre chose, pour se livrer

à un tranquille examen, pour accorder son attention à un spectacle quelconque. Si cette difficulté de circonstance se présente, et que néanmoins on juge une description nécessaire, il faut l'ajourner au moment où le lecteur un peu rassis, et tiré de l'anxiété où il est, cherchera du repos.

Quelquefois la position est toute différente : un fait pressenti va s'accomplir, les personnages ont été amenés sur le terrain d'action ; les objets qui les environnent exerceront une influence sur la crise, ou lui donneront, par leur nature, une physionomie caractéristique : dans ce cas, l'on décrira largement, s'attachant à mettre en relief certains détails qui se rattachent ou au drame, ou aux sensations de ceux qui en vont être témoins. Par ce moyen, rien ne sera froid pour le spectateur, et les moindres objets l'intéresseront.

Cette description, si agréable à cet endroit, aurait perdu tout intérêt, si vous l'eussiez tracée au début de l'ouvrage, avant que le plan fût dessiné. On n'en aurait pas compris l'utilité, et on l'eût passée avec insouciance. Ce défaut de composition est très-commun.

Un écrivain assez maître de son style pour exprimer sa pensée aussi rapidement qu'il le veut, en peu de mots, et quelle qu'elle soit,

trouve moyen d'enchevêtrer l'action avec tous les éléments descriptifs propres à l'éclairer ou à la faire valoir, le lecteur alors, sans se douter que l'on décrit, est tout entier au drame, et les plans de la scène se découvrent à lui peu à peu, à mesure que l'action les envahit. Les deux éléments ainsi confondus se prêtent un secours mutuel, le mouvement général n'est pas ralenti, et l'intérêt croît jusqu'à la dernière syllabe. Le récit du combat nocturne de Rodrigue au bord de la mer, dans *le Cid*, est, sous ce rapport, un chef-d'œuvre à jamais digne d'être étudié.

Cependant, ce moyen si puissant peut perdre toute sa vigueur, et sembler glacial, s'il est hors de saison. Sans être d'un ordre aussi élevé que le morceau de Corneille, le récit de Théramène, si souvent cité, peut passer pour un beau travail. Cependant, on l'écoute mal, et il ne produit aucun effet. Cette description n'a qu'un défaut, celui que nous avons signalé tout à l'heure; elle est déplacée. Rien n'a manqué au talent du peintre; mais le public n'est pas en état de contempler de la peinture. Le public, à cette heure, se nomme Thésée; il vient de perdre son fils et de condamner un innocent. Venez donc l'intéresser à la couleur des écailles d'un poisson, et au fracas d'une mer de tragédie qui se déchaîne à flots comptés...

Si Hippolyte, échappé à la mort, revenait nous faire ce récit dans les mêmes termes, nous l'écouterions avec plaisir, pourvu toutefois que nous fussions instruits déjà de son triomphe, et que nous n'eussions plus que le détail à connaître : nuance du cœur humain que Corneille a parfaitement trouvée. Il faut penser aux passions de l'auditoire autant qu'à celles des héros mis en scène.

La description, qui prend tour à tour le titre de *portrait*, de *tableau*, de *narration*, doit être rapide au théâtre; son rôle le plus fréquent est d'expliquer au public un personnage qu'il n'a pas encore vu. Ce qu'elle doit principalement lui montrer, c'est donc le dedans du sujet, plutôt que la forme extérieure ; c'est, ce qu'on ne verra pas, quand l'acteur sortira de la coulisse. Ce travail est donc fondé sur une étude morale : quant à la tournure et aux traits, ils ne seront esquissés qu'au profit de la physionomie, et avec la préoccupation d'établir des analogies entre l'âme et le physique du sujet. A la faveur de cette méthode, le personnage, quand il entre, saisit l'attention tout à coup, et ses premières paroles ont de la portée. Telle est l'entrée de Tartuffe ; telle est l'entrée de Pourceaugnac, et celle de Trissotin, etc... Molière excella dans l'art de faire jouer ce ressort. Observez que la

description préalable serait d'un effet moindre, si quelques mots précédemment échangés sur la scène, à propos du personnage, ne donnaient aux spectateurs le desir d'en savoir plus long à son égard. On excite leur curiosité ; — la description la rend plus aiguë, — et le personnage paraît.

Dans tout écrit, ce que les uns nomment la *couleur locale*, et d'autres, le sentiment, le parfum, l'éclat, etc..., provient d'une manière plus ou moins indirecte de l'élément descriptif. Presque toutes les figures sont des descriptions déguisées ; toute allégorie, toute métaphore même, est une brève description : qui ne sait décrire ne sait écrire. L'imagination poétique se manifeste par la multiplicité des images ; décrire, c'est peindre, et peindre, c'est former des images.

L'importance extrême de cette faculté justifie bien l'aversion que les zoïles impuissants professent à l'égard des écrivains qu'ils qualifient avec dédain de *coloristes*. Qu'est-ce à dire ? le style coloré est donc un style vicieux ? S'il en est ainsi, le style qui a *la qualité* d'être incolore a beaucoup de prix. Chacun plaide pour soi ; mais n'oublions pas que la Harpe n'a pas fait oublier les auteurs originaux qu'il voulut déconsidérer ; on les lit encore, on ne l'écoute plus.

La faculté descriptive est souvent indépendante de l'esprit. Rousseau la possédait à un degré plus éminent que Voltaire; la nature parlait à ce dernier de plus loin.

Aucune qualité n'est plus utile, dans les descriptions, quelles qu'elles soient, que l'originalité; elles mettent en saillie la banalité de l'imagination. Comme l'invention des figures, en pareille matière, est naturelle et facile, la servilité de l'imitateur s'y fait mal aisément pardonner. Aussi faut-il redouter, en dépeignant une femme, — les cheveux d'ébène, le sein d'albâtre, le port de reine, les lèvres de roses, le teint de lis, les traits enchanteurs, etc...

Si l'on décrit des campagnes, les épithètes communes sont d'autant plus à redouter, qu'elles s'offrent sans cesse. — Les vertes prairies, plus ou moins émaillées de fleurs, les forêts mystérieuses, les roches sourcilleuses, le cristal des fleuves, les cieux azurés; les chaumières paisibles, riantes, modestes; les villageois ingénus, etc... toutes ces jolies choses, trop souvent exaltées, affadissent le caractère d'une description, et font qu'elle ressemble à tout. Dès les premières lignes qu'on lit, on croit la connaître déjà, et n'entrevoyant rien de nouveau, rien de piquant, l'on se décourage.

Il est, pour se tirer de cet embarras, quand

le sujet par lui-même n'a rien d'étrange ou d'imprévu, un moyen que les peintres enseignent aux gens de lettres, c'est la diversité des nuances et de la touche, c'est l'éclat de l'exécution. Ces arbres ont une forme connue; mais une comparaison fine peut les caractériser avec succès; ils sont verts, mais à laquelle des variétés de la verdure se rapportent-ils? — Le ciel est bleu, fort bien; mais entre sa nuance et celle d'un lointain bleu, on peut, avec un peu de science, saisir certaines relations de contraste ou d'analogie, propres à donner au récit quelque chose de saisissant.

On aurait tort, cependant, de pousser jusqu'à la minutie l'emploi de ce procédé; loin de là, comme l'image se retrace moins lucide dans l'imagination que sur la toile, on doit s'attacher aux masses, opposer les effets l'un à l'autre, et, comme font les décorateurs, peindre par teintes plates, en négligeant tout ce qui est trop détaillé pour être facilement aperçu.

Voici une description de Constantinople qui peut nous servir à appliquer ces théories diverses; elle fournit un bel exemple de l'usage des grands procédés descriptifs.

« Le dôme obscur des nuits, semé d'astres sans nombre,
« Se mirait dans la mer resplendissante et sombre;
« La riante Stamboul, le front d'ombres voilé,

« Semblait, couchée au bord du golfe qui l'inonde,
« Entre les feux du ciel et les reflets de l'onde,
« Dormir dans un globe étoilé. »

Comme on le voit, tous les éléments épars de cette peinture, qui ne sont, isolément considérés, que gracieux, se groupent tout à coup, au dernier vers, avec un effet surprenant, dans une seule et ineffaçable image.

Ce double horizon d'étoiles au ciel et dans les flots, au centre duquel sommeille une ville noire, rien de plus nettement indiqué, rien de plus exact et de plus frappant. La comparaison qui encadre si bien tous les éléments du tableau, fait oublier ce qu'il y a de peu nouveau dans des expressions telles que — *des astres sans nombre, les feux du ciel,* etc...

Poursuivons : le poëte approche, son œil s'habitue aux ténèbres; il sépare les objets. Ici, il fallait plus de choix, plus de nouveauté dans l'expression; l'auteur l'a senti.

« L'œil distinguait les tours par leurs angles marquées,
« Les maisons aux toits plats, les flèches des mosquées,
« Les moresques balcons en trèfles découpés,
« Les vitraux se cachant sous des grilles discrètes,
« Et les palais dorés; et comme des aigrettes
« Les palmiers sur leurs fronts groupés. »

Nous nous sentons tout à fait transportés dans le Levant, et ces divers objets, si nettement définis par le mot qui représente le mieux le côté

saillant de leur forme, nous apparaissent tour à tour : — *les angles des tours;* — des maisons *aux toits plats;* — des flèches, des balcons *découpés en trèfle;* — des vitraux *sous des grilles,* et des palais dorés... *portant des palmiers pour aigrettes.* Rien de vulgaire et de banal; chaque objet appartient au lieu même où on l'observe.

« Là, de blancs minarets dont l'aiguille s'élance,
« Tels que des mâts d'ivoire armés d'un fer de lance;
« Là, des kiosques peints, là des fanaux changeants;
« Et sur le vieux sérail que ses hauts murs décèlent,
« Cent coupoles d'étain qui dans l'ombre étincellent
« Comme des casques de géants. »

La dernière image qui caractérise les coupoles d'étain est jetée de main de maître; ce qu'elle présente d'étonnant par son adroite exagération est d'un effet magique. Songez maintenant à l'ensemble, et regardez le long des parois de votre mémoire, vous y verrez le tableau achevé.

Quand on a mis le lecteur à même de pouvoir, le crayon à la main, reproduire les objets qu'on lui a offerts, la description atteint son but; s'il se joint à ce mérite celui d'un beau style, le public est satisfait, comme à la vue d'un beau site, représenté sur une toile par un artiste distingué.

Ces procédés, voisins de ceux des peintres, sont propres, chez nous, à la littérature mo-

derne; c'est par là surtout qu'elle est originale et forte. Jusqu'à la fin du dernier siècle, les grands poëtes atteignent rarement à ce genre de supériorité. Leurs tableaux sont plus vagues, moins importants, moins bien colorés. Voici comment Voltaire imaginait un aspect oriental : cet exemple, souvent cité dans les leçons de littérature, nous montrera ce qu'on doit éviter.

« Sur les bords fortunés de l'antique Idalie,
« Lieux où finit l'Europe et commence l'Asie,
« S'élève un vieux palais respecté par le Temps :
« La nature en posa les premiers fondements;
« Et l'art ornant depuis sa simple architecture,
« Dans ses travaux hardis surpassa la nature.
« Là, tous les champs voisins peuplés de myrtes verts,
« N'ont jamais ressenti l'outrage des hivers.
« Partout on voit mûrir, partout on voit éclore
« Et les dons de Pomone, et les présents de Flore;
« Et la terre n'attend, pour donner ses moissons,
« Ni l'effort des humains, ni l'ordre des saisons. »

Cela manque à la fois de vérité, de solidité, de perspective et d'originalité. Au surplus, cette description, comme nous le montrerons tout à l'heure, est un emblème philosophique, auquel il ne manque que la transparence. Or,

« L'allégorie habite un palais diaphane. »

Ce n'est pas dépeindre un palais, que d'écrire, — un vieux palais respecté par le Temps. L'idée d'un *palais* est trop vague, trop générale, pour que le lecteur sache à quoi s'arrêter.

« La nature en posa les premiers fondements. »

Soit; mais comme les fondements sont invisibles, il est inutile d'en parler si vite. Peignons d'abord ce qui est *sur* la terre, puis nous nous occuperons, s'il y a lieu, de ce qui est *sous* la terre.

Je ne conçois pas non plus ce que peut être un monument *d'architecture* que *l'art orna depuis*. Quel art? quelle architecture? quel genre d'ornements? Les formes sont toujours absentes.

Ce temple est dans la campagne; on va esquisser la campagne :

« Là, *tous les champs voisins* peuplés de myrtes verts,
« N'ont jamais ressenti l'outrage des hivers. »

Quels sont ces champs, et comment se présentent-ils? où sont-ils? quelle est leur étendue?... — Rien.

Ils sont peuplés de myrtes... Un paysage tout hérissé de myrtes est un des plus désagréables aspects que l'on puisse rencontrer. La verdure du myrte est éternelle, sombre, dure, triste; pourquoi rappeler l'idée du *vert*, à propos d'un arbrisseau dont la teinte est le moindre agrément?

Apprendre au public que les hivers n'ont pas outragé ces myrtes, c'est un soin superflu; si l'hiver les eût outragés, ils seraient morts. La

présence des champs de myrtes, excluait suffisamment la pensée de l'hiver qu'il était maladroit d'éveiller ici.

« Partout on voit mûrir, partout on voit éclore. »

Nulle part on ne *voit* de loin ces phénomènes se produire aussi rapidement, quand on parcourt en gros le voisinage d'un temple. Ce qui précède est trop peu détaillé ; ceci est d'un détail minutieux ; anomalie maladroite.

« Et les dons de Pomone et les présents de Flore ; »

expression lourde, académique, trop loin de la nature, et à laquelle un homme de goût préférera toujours, — des fruits et des fleurs.

« Et la terre n'attend, pour donner ses moissons.... »

— De quelles moissons parlez-vous ? des moissons de myrtes ? Nous n'avons vu que des myrtes; nous ne savons où placer les moissons, etc...

On peut croire que Voltaire, commençant une amplification sonore, n'eut en aucune sorte l'intention de créer un tableau. A la bonne heure; mais si la description d'un palais et d'un pays n'est pas un tableau, que sera-t-elle ? Rien du tout.

Ici, le but fut une allégorie; mais le cadre est défectueux, comme l'idée première est fausse. Créer une nature d'objets impossible, pour la

subordonner à quelque théorie intellectuelle, c'est agir à l'encontre de toute méthode. En pareille circonstance, c'est par l'étude de la nature immuable, et à l'aide des rapprochements qu'elle fait naître, que l'on arrive à philosopher et à étayer les fantaisies de l'esprit.

Voici quelle fut l'intention de Voltaire : il dédiait à l'Amour ce temple et ces contrées.

*Le vieux palais respecté par le Temps*, signifie : Voici longtemps qu'on fait l'amour.

« La nature en posa les premiers fondements, »

signifie que cela est fort naturel.

« Et l'art ornant depuis sa simple architecture, »

— et la civilisation ornant la passion primitive;

« Dans ses travaux hardis surpassa la nature... »

je laisse à de plus facétieux l'interprétation de ce dernier vers.

Les myrtes sont là parce qu'ils sont consacrés à Vénus.

Les deux rimes qui suivent, et les deux dernières

« La terre n'attend plus, pour donner ses moissons,
« Ni l'effort des humains, ni l'ordre des saisons, »

retracent avec finesse une fantaisie ronde-

ment énoncée plus tard par Beaumarchais :

« ... Faire l'amour en tout temps, voilà ce qui « nous distingue des autres bêtes. »

Ce dessein de forcer la nature à servir de déguisement à de plates rêveries, est d'un penseur léger. L'idée première de cette description n'offrait rien d'impraticable : si l'auteur, au lieu de créer un pauvre paysage absurde, se fût inspiré d'analogies naturelles, admissibles avec la réalité, sans sortir de la conception qui le préoccupait; il eût peut-être construit quelque chose de frais, d'original et de gracieux.

Certaines personnes trouveront ces réflexions trop crues, trop indépendantes, parce qu'elles atteignent au génie que, depuis plus d'un demi-siècle, on admire par ordre, absolument et sans examen. Mais ces mêmes personnes, si promptes à venger les morts, n'ont souvent que des railleries pour les vivants, et croient glorifier mieux leur pays, en s'efforçant de prouver que tous les arts ont dégénéré depuis le temps de nos pères, qu'en applaudissant à des génies dignes de contribuer à l'honneur de notre siècle.

Nous avons dit plus haut que la vulgarité dans l'expression ôte à la description son charme, sa couleur et sa poésie. On aimera peut-être à voir cette opinion démontrée par des exemples tirés

de quelque grand poëte. Voici trois fragments d'Odes intitulées : *le Paysage.*

« Que c'est une chose *charmante*,
« De voir cet étang *gracieux*
« Où, comme en un lit *précieux*,
« L'onde est toujours *calme* et dormante !
« Quelles richesses *admirables*
« N'ont point ces nageurs marquetés,
« Ces poissons aux dos argentés,
« Sur leurs écailles *agréables !....*

« Mon Dieu, que ces plaines *charmantes*,
« Ces grands prés si beaux et si verts,
« Nous présentent *d'appas divers*
« Parmi leurs richesses *brillantes !*
« Ce doux air, ces vives couleurs,
« *Le pompeux éclat* de ces fleurs
« Dont l'herbe se colore,
« Semble-t-il pas dire à nos yeux
« *Que le palais de Flore*
« *Se fait voir* VRAIMENT *en ces lieux ?*

« Mes yeux, pourrai-je bien vous croire ?
« Suis-*je* éveillé ? vo*is-je* un *ja*rdin ?
« N'est-ce point quelque songe *vain*
« Qui me place *en ce lieu de gloire ?*
« Je vois comme de nouveaux cieux...
« .....
« Je vois cette pomme éclatante,
« Ou *plutôt* ce petit soleil,
« Ce doux abricot *sans pareil*,
« Dont la couleur est si *charmante...*, etc.

Tout commentaire serait superflu ; l'art, la poésie, le sentiment de la nature sont absents de ces vers. L'époque où ils furent composés

ignorait absolument sur ce point, les traditions des poëtes classiques de l'antiquité; et quand on voit un grand homme tel que Racine descendre si fort au-dessous de son magnifique talent, on est forcé de reconnaître que si les lettres ont dégénéré sous certains rapports, elles se sont perfectionnées sur d'autres points. Il faut ajouter, pour être juste, que ces vers sont de la première jeunesse du poëte, et devraient être passés sous silence dans la critique de ses œuvres. Observons néanmoins que, de nos jours, aucun poëte en herbe n'userait aussi mal, à ses débuts, de l'élément descriptif.

En signalant ces exemples, notre but n'est point de contester, comme on l'a niaisement fait, à l'auteur d'*Athalie* son génie sublime; mais restant fidèle à notre tâche, de guerroyer contre le mauvais goût, sans faire acception des étroites questions d'école, et de rendre aux lettres contemporaines la justice qui leur est due, nous n'hésitons pas, quand il y a lieu de le faire, à les critiquer dans leurs écarts.

Ce qui appauvrit le plus ces odes glacées, c'est qu'elles tendent à montrer la nature inerte. Pour la vivifier, on la dépeint comme accomplissant dans ses mouvements réguliers et éternels, une action dont on met les ressorts en relief; ou bien, l'on introduit un élément drama-

tique dans l'âme du narrateur, du lecteur, ou du spectateur des choses décrites.

Voici un exemple de ces deux procédés, l'un de M. Victor Hugo, l'autre de M. de Lamartine :

Dans le premier, il s'agit du soleil qui se couche dans la mer, aux rivages de l'Égypte.

« L'astre-roi se couchait. Calme, à l'abri du vent,
« La mer réfléchissait ce globe d'or vivant,
« Ce monde, âme et flambeau du nôtre;
« Et dans le ciel rougeâtre, et dans les flots vermeils,
« Comme deux rois amis, on voyait deux soleils
« Venir au-devant l'un de l'autre. »

Cette dernière image *dramatise* le tableau; ce n'est plus seulement une décoration de théâtre, c'est encore une scène remplie, où se dénoue majestueusement le drame de la journée.

Faire glisser une émotion vive dans l'âme de l'auditeur, mettre l'action en lui, lui faire partager les sentiments profonds que dans une circonstance donnée la nature nous inspire, voilà une autre ressource d'un ordre assez relevé. Le lecteur ainsi disposé s'égare avec nous, la description des objets l'attache, comme le déroulement d'un épisode.

Dans *Jocelyn*, un prêtre, un homme encore chancelant de la blessure d'une passion mal guérie, transporte dans les montagnes le corps d'une jeune fille qu'il aima. Jocelyn décrit tout

ensemble, sa souffrance, et les aspects qui bordent le chemin ; mais ce qu'il voit s'accorde à sa tristesse et l'accroît : ainsi, la nature concourant à l'action, devient plus intéressante et plus animée. — C'était par une nuit de décembre....

« Les sentiers creux, glissants, sous une fine pluie,
« Buvaient les brouillards froids que la montagne essuie ;
« Les nuages rasaient les sapins dans leur vol,
« La feuille en tourbillon ondoyait sur le sol ;
« Les vents lourds de l'hiver, qui soufflaient par rafales,
« Échappés des ravins, hurlaient par intervalles,
« Secouaient le cercueil dans les bras des porteurs,
« Et détachant du drap la couronne de fleurs,
« M'en jetaient en sifflant les feuilles au visage...
« Symbole affreux du sort, qui jette avec mépris
« Au front de l'homme heureux son bonheur en débris!
« La lune, qui courait entre les pâles nues,
« Tantôt illuminait les pins des avenues,
« Et tantôt, etc....

Le choix de ces détails lugubres est exquis ; cet homme au désespoir ne voit, ne distingue que ce qui convient à sa mélancolie : on ressent les coups de ces vents noirs et pluvieux qui rabaissent les nues, secouent le cercueil, et lancent au visage de l'amant, les lambeaux de la couronne de fleurs qui recouvre le drap. Le triste retour que Jocelyn fait sur lui-même à propos de cet incident, la pensée qu'il en tire, le symbole qu'il y trouve, voilà qui achève de dépeindre l'état de son cœur. A dater de ce mo-

ment, nous le suivons avec plus d'intérêt, nous pensons, nous voyons comme lui : la nature nous parle ; elle pleure, elle nous tient des discours sinistres.

On arrive à ces effets poétiques, dans la description, par d'autres artifices, et en variant dans la forme l'emploi de ce moyen.

Séparé, par la mort, de son ancienne amie, Jocelyn revient, après nombre d'années, revoir la solitude où nous les avons connus autrefois ; il nous y conduisit alors ; il nous y ramène. Mais avant que de la parcourir pas à pas, sans dédaigner un brin de mousse ; il s'écrie :

« Oh ! qu'en peu de saisons les étés et les glaces
« Avaient fait du vallon évanouir nos traces !
« Et que sur ces sentiers si connus de mes piés,
« La terre en peu de jours nous avait oubliés ! etc... »

Ces quelques mots font pressentir les déchirantes émotions que vont lui causer, tandis qu'il visitera ce théâtre d'un bonheur éteint, les moindres accidents, les changements les plus légers. Sous l'impression du sentiment que vient de nous communiquer le poëte, on le suit avec un tendre et chaleureux intérêt durant une admirable description de près de deux cents vers, qui paraîtrait moins belle, sans l'exclamation qui la précède.

Pour que les descriptions ne soient pas pro-

lixes, inconvénient qui fatigue la mémoire du lecteur et complique trop le tableau, il faut faire un choix dans l'ensemble des objets que l'on a sous les yeux, déterminer les points les plus saillants, les plus utiles, puis, se borner à certaines masses, se restreindre aux seuls détails qui ont un caractère assez tranché pour frapper l'esprit. Si l'on néglige ces précautions, les descriptions devenant fastidieuses, embrouillées, produisent souvent l'effet d'un procès-verbal, d'un inventaire, ou de ces explications dont on accompagne les affiches annonçant *maison de campagne à vendre.*

Quelle que soit l'adresse de l'auteur; s'il s'obstine à une énumération complète, les formules, les combinaisons seront épuisées avant que sa tâche soit terminée; alors, son travail rappellera l'exorde de Petit-Jean :

« .....
« ... Quand je vois les Césars, quand je vois leur fortune,
« Quand je vois le soleil, et quand je vois la lune,
« Quand je vois les États des Babyloniens,
« .....
« Quand je vois les Lorrains.....'
« Quand je vois le Japon.....
« Quand je vois, quand je vois.....

— Quand aura-t-il tout vu! s'écriera le lecteur; tout juste comme l'Intimé. Cette charmante

petite scène est applicable aux maniaques de la description.

Nulle part le style verbeux, ampoulé, l'amour de la phrase, en un mot, n'est plus déplacé que dans ce genre de travail; l'intérêt doit provenir des objets que vous décrivez, vous n'avez aucun besoin de les enharnacher de vos périodes : s'ils ne peuvent paraître agréables sans le secours de la rhétorique, laissez-les de côté, vous compromettriez la rhétorique. Ne décrivez pas une voiture de bled, si, comme l'abbé Delille, vous êtes forcé, pour qu'elle ait bonne mine, de vous écrier :

« Le char de la moisson marche en triomphateur. »

Il y a, d'ailleurs, entre la simplicité champêtre et la mondanité des périphrases académiques, un désaccord si choquant; l'abus des artifices du langage est si fort éloigné des inspirations immédiates de la nature, et les traduit si mal, qu'on ne saurait réussir pleinement à charmer, à émouvoir, à l'aide d'un procédé aussi artificiel. Oh la plaisante fantaisie, que de chercher des périodes ronflantes ou des métaphores vieillies, en contemplant la mer, les Alpes, les moissons, ou les palmiers de l'Orient! Ce n'est pas ainsi que l'entendait Rousseau, qui enseigna le premier la description simple et animée, au

siècle qui l'a suivi. Étudiez le premier volume des *Confessions*, et voyez avec quelle naïve exactitude les objets sont désignés par leurs noms; l'historiette des demoiselles Gallay, le voyage à pied de Lyon à Chambéry, contiennent d'excellents modèles dont Bernardin de Saint-Pierre a profité, et qui se sont transmis plus ou moins purs, par l'intermédiaire du génie de M. de Chateaubriand.

Mais pour user avec succès d'une méthode fondée sur la vérité, pour reproduire, en variant la forme, toute la diversité de la nature, il est indispensable d'observer beaucoup; il est bon d'avoir beaucoup vu, de s'être créé par l'étude, des cartons remplis de toute sorte d'esquisses: les grands auteurs descriptifs sont ceux qui ont beaucoup voyagé et qui ont comparé une foule d'objets.

Rappelons néanmoins ce que nous avons dit: à savoir, que la description est un moyen, non un but; un détail dans l'ensemble d'un ouvrage, et non une chose élastique que l'on étend et allonge à sa guise. Quelques écrivains de nos jours l'ont trop oublié; sous leur plume, la description devient parfois un hors-d'œuvre; l'entraînement qui les pousse à en abuser doit être modéré. Tel est le défaut principal de nos conteurs, et surtout de M. de Balzac qui dé-

crit pour décrire, et dépense ainsi en pure perte une finesse d'observation qu'il devrait appliquer au développement des passions et des caractères. La marche de l'action ne doit jamais être entravée ni suspendue; s'il n'eût attenté à cette règle, Walter Scott, sur les défauts duquel il est bien de ne pas se régler, serait plus attachant qu'il ne l'est.

§ 3.

L'intérêt d'une description dépend encore de son opportunité, de sa dimension et de la place qu'on lui assigne.

Il est difficile à cet égard d'établir des lois formelles; les meilleurs guides sont nos bons auteurs. Quand on a suivi avec plaisir une description, quand on s'y est intéressé vivement, il faut examiner avec soin les moyens mis en jeu par l'artiste, et se rendre compte de la manière dont il l'a reliée au sujet principal. Dans le cas contraire, lorsque l'auteur, en décrivant, a échoué avec nous, quand il nous laisse froids, il est aisé de reconnaître la cause de sa méprise. Rien de plus divers que les combinaisons d'un plan; le même sujet peut être distribué de plusieurs manières également bien calculées, parce que tout objet matériel est

susceptible d'être considéré à plusieurs points de vue.

Cependant, il est certains préceptes généraux que l'observation fait deviner. Le premier de tous, c'est que la description soit toujours préparée par quelque artifice. Quand le lecteur ne s'y attend pas, elle l'effraye; quand il ne la desire point, il ne la lit que des yeux. Ces transitions sont faciles à trouver, si la description est opportune; si elle ne l'est point, elles ne se présenteront pas d'une manière naturelle ou piquante : c'est un signe qu'il ne faut pas décrire dans de telles conditions. Si l'action générale n'a nul besoin de ce moyen, elle n'en appellera point le secours; si nonobstant on persiste à l'introduire, le plan sera forcé, l'objet intercalé un hors-d'œuvre, un ressort qui ne jouera pas; ces effets sont faciles à prévoir.

En général, l'instant où la description est opportune, est celui où, s'intéressant déjà au fond du sujet, aux personnages mis en scène, l'on n'est pas encore entraîné par la pente du drame que l'auteur se dispose à dérouler. La donnée nous voltige dans l'esprit; les héros nous préoccupent, nous les connaissons de ouïdire; il nous plairait de les connaître de vue, (première curiosité que l'auteur a su nous inspirer) : nous les voyons; l'action pressentie va

se dénouer, il est naturel qu'on desire examiner le lieu de la scène.

Mais la description qui arrive à la suite d'un premier aperçu du sujet et des acteurs ne doit jamais surpasser, en longueur et en importance, le texte dont elle est précédée; il ne faut pas que l'ornement noie les lignes de l'édifice. L'intérêt que nous attachons à cette peinture, dépendant des prémisses qui ont amené une description, ne saurait être supérieur à cette cause même; tout est proportionné dans l'art comme dans la nature; une faible tige ne retient pas dans les airs d'énormes fruits.

D'après ce qui précède, nous concevons que, préluder par une description, est, d'ordinaire, un dangereux procédé, parce qu'en agissant ainsi, on retarde l'instant où l'on s'emparera du public, premier soin de l'auteur qui doit commencer par jeter ses filets, par s'assurer d'un auditeur avant de rien conter. Or, une description isolée, toute nue, et sans préparation, n'a rien de séduisant.

Tel est l'écueil de ces romans, de ces histoires, de ces chroniques surtout, qui commencent à peu près ainsi :

« C'était le soir : le soleil, à demi voilé par des nuages de pourpre, projetait de chaudes lueurs sur les rochers de ***, que surmontent les débris

d'un château gothique. Les rossignols saluaient la fin du jour, et les chênes de la forêt de *** se miraient dans les eaux du fleuve. Au loin, fuyaient des collines bleuies par la distance, et sur lesquelles le crépuscule....., etc... Plus près, des maisonnettes éparses au bout de la prairie, jetaient une fumée rose au-dessus de laquelle, etc. Les troupeaux contrastaient par leur couleur fauve, avec la blancheur de la route, qui, en se contournant comme une couleuvre endormie, se perdait sous les arbres des vergers qui encadrent le joli village de ***. Déjà les sons lointains de l'*Angelus* venaient se perdre au bord de l'étang ridé par le vent frais de la nuit, lorsque....., etc..., etc..., etc... »

Puis, enfin, survient une chaise de poste dont le drame sort tout froissé, en capote de voyage. Il fallait commencer par là, car de toute évidence, vous allez oublier ce passage, et nous le faire oublier, pour concentrer notre attention sur des personnages que nous regarderons exclusivement. Que n'économisiez-vous ces frais superflus de mise en scène!

Les dangers d'un pareil début sont si évidents, qu'il serait maladroit de commencer par une description, même dans une relation de voyage.

Lorsque l'action est complétement nouée, et

que la péripétie va s'accomplir, moment qui correspond à la seconde des trois, ou à la troisième des cinq périodes que distingue Aristote dans tout ouvrage dramatique, il y a un instant de repos durant lequel le lecteur jette un coup d'œil rétrospectif sur le chemin parcouru, avant de se remettre en route. Cet endroit est excellent pour y asseoir une description détaillée, dans le cas où le sujet la nécessite. Partout ailleurs, il la faudrait abréger; mais elle est comme une oasis, comme un lieu frais où l'on s'assied volontiers. Toutefois, il est indispensable, dans cette circonstance, que la description soit habilement liée aux faits qui vont suivre. Ce genre de tableau ne se passe jamais d'un cadre. L'application de cette théorie est subordonnée à un trop grand nombre de cas particuliers, pour qu'on donne ici des exemples qui entraîneraient des digressions très-longues. Ces idées sont le résultat d'une observation dont chacun est à même de vérifier la justesse plus ou moins grande.

Souvent on décrit plus tard encore, et dans le fort de l'action ; dans ce cas, la description ne doit pas constituer un morceau isolé, les personnages ne doivent pas cesser d'agir, de penser, et chaque objet décrit, rattaché à l'idée fondamentale du drame, est entraîné dans le

mouvement général. La partie active et la partie descriptive, en quelque sorte entrelacées, se prètent un mutuel secours. Dans ces conjonctures, on sera sobre et rapide; on s'attachera aux objets nécessaires, à celles des choses extérieures qui sont en harmonie avec la situation des personnages; la disposition morale de ceux-ci se reflétera sur tout ce qui les entoure.

Presque tout le monde a lu *René*, et le relira sans doute. On se souvient que le héros de la nouvelle, s'apercevant tout à coup de la disparition de sa sœur, et apprenant par une lettre qu'elle lui a laissée, sa retraite dans un couvent, se décide à connaître le secret motif de cette sinistre résolution : il veut tenter auprès d'elle un dernier effort, et il part pour le couvent de B...

Ici, tous les fils sont disposés; l'on sent que ce qui suivra (l'entrevue) amènera la péripétie. C'est donc là que se trouve cette espèce d'entr'acte dont nous avons parlé; mais comme le sujet est d'une dimension courte, et que la curiosité est en suspens, M. de Chateaubriand ne peut détourner notre attention de son personnage principal. Il se sert donc de sa description, fort opportune en ce moment, pour nous dépeindre l'état moral de René, pour nous montrer son isolement, et par là le rendre plus

intéressant. Voici comment une description capricieusement amenée lui sert de transition au dénouement de son drame. Ce passage est un des modèles du genre, et une application des deux règles indiquées plus haut :

« Après avoir hésité un moment sur le parti « que j'avois à prendre, je résolus d'aller à B... « pour faire un dernier effort auprès de ma sœur. « La terre où j'avois été élevé se trouvoit sur la « route. Quand j'aperçus les bois où j'avois passé « les seuls moments heureux de ma vie, je ne « pus retenir mes larmes, et il me fut impossible « de résister à la tentation de leur dire un der- « nier adieu.

« Mon frère aîné avoit vendu l'héritage pater- « nel, et le nouveau propriétaire ne l'habitoit « pas. J'arrivai au château par la longue avenue « de sapins; je traversai à pied les cours déser- « tes; je m'arrêtai à regarder les fenêtres fermées « ou demi-brisées, le chardon qui croissoit au « pied des murs, les feuilles qui jonchoient le « seuil des portes, et ce perron solitaire où « j'avois vu si souvent mon père et ses fidèles ser- « viteurs. Les marches étoient déjà couvertes de « mousse; le violier jaune croissoit entre leurs « pierres déjointes et tremblantes. Un gardien « inconnu m'ouvrit brusquement les portes. J'hé- « sitois à franchir le seuil; cet homme s'écria :

« Eh bien! allez-vous faire comme cette étran-
« gère qui vint ici il y a quelques jours? Quand
« ce fut pour entrer, elle s'évanouit, et je fus
« obligé de la reporter à sa voiture. » Il me fut
« aisé de reconnoître *l'étrangère*, qui, comme
« moi, étoit venue chercher dans ces lieux des
« pleurs et des souvenirs!

« Couvrant un moment mes yeux de mon
« mouchoir, j'entrai sous le toit de mes ancêtres.
« Je parcourus les apppartements sonores, où
« l'on n'entendoit que le bruit de mes pas. Les
« chambres étoient à peine éclairées par la foible
« lumière qui pénétroit entre les volets fermés:
« je visitai celle où ma mère avoit perdu la vie
« en me mettant au monde, celle où se retiroit
« mon père, celle où j'avois dormi dans mon
« berceau, celle, enfin, où l'amitié avoit reçu
« mes premiers vœux dans le sein d'une sœur.
« Partout les salles étoient détendues, et l'arai-
« gnée filoit sa toile dans les couches abandon-
« nées. Je sortis précipitamment de ces lieux, je
« m'en éloignai à grands pas, sans oser tourner
« la tête. Qu'ils sont doux, mais qu'ils sont ra-
« pides, les moments que les frères et les sœurs
« passent dans leurs jeunes années, réunis sous
« l'aile de leurs vieux parents! La famille de
« l'homme n'est que d'un jour; le souffle de Dieu
« la disperse comme une fumée. A peine le fils

« connoît-il le père, le père le fils, le frère la « sœur, la sœur le frère ! Le chêne voit germer « ses glands autour de lui ; il n'en est pas ainsi « des enfants des hommes !

« En arrivant à B..., je me fis conduire au « couvent ; je demandai à parler à ma sœur, etc. »

Aux approches d'un dénouement, la description ne doit plus être partie essentielle de l'œuvre ; elle est restreinte à certaines explications, à certaines touches rapides auxquelles on ne consacre qu'un membre de phrase, et dont le but est de compléter l'effet dramatique. Dans ces sortes d'occasions, l'on évitera même de prendre l'allure descriptive, qui ralentirait tout.

Enfin, quelquefois on place avec succès une description à l'issue d'un récit dramatique, lorsque l'action est terminée ; on se fonde alors sur cette pensée, que nous aimons à parcourir les lieux qui furent le théâtre de grands événements, à revoir à distance les êtres qui nous occupèrent, et à rattacher à chaque objet le souvenir des faits qui nous ont intéressés.

Supposez un lecteur qui vient d'assister au récit de la mort de Jean sans Peur au pont de Montereau. L'histoire achevée, l'auteur, s'il s'avise de décrire l'état actuel de cet endroit célèbre, et de rechercher les traces de l'événement sur le théâtre même du meurtre, réussira à pro-

duire encore une impression assez vive, surtout si, ne perdant pas son sujet de vue, il s'attache à l'ensemble, et sait sacrifier les détails frustes et indifférents. En usant avec adresse de ce procédé, l'auteur laisse le public rêveur et impressionné.

Ce moyen est d'une application générale : un personnage que nous avons connu durant un drame, et qui a subi des revers étranges, nous est dépeint, longtemps après, tel qu'il est devenu : nous recherchons sur sa physionomie les ravages de sa vie passée.

M. de Chateaubriand, après avoir terminé les aventures du *Dernier Abencerrage*, nous montre le tombeau solitaire du Maure sur un rivage désert de l'Afrique. Ce tableau conclut à merveille cette mélancolique histoire.

Ces divers exemples nous amèneront à reconnaître que le charme des descriptions dépend non-seulement de l'art avec lequel un poëte sait colorer les objets matériels, et de la pompe du style, mais encore du talent avec lequel il introduit une idée morale, un sentiment, une émotion, un élément non matériel, dans les objets que la nature lui présente. L'intérêt est inhérent, non pas tant à la peinture même, qu'aux sensations communiquées à celui qui la contemple. S'il en est autrement, l'art se matérialise,

et la poésie descriptive, quelque étincelante qu'elle soit, n'est qu'une œuvre plastique; il y manque la vie et l'élévation. Cette vérité, les meilleurs maîtres de la nouvelle école l'ont souvent méconnue.

§ 4.

Si nous admettons qu'un poëte sache parfaitement la place qu'il doit assigner à la description, le style qu'il convient de lui donner, et les dimensions qui lui sont propres; ces diverses notions, tout indispensables qu'elles sont, ne suffiront pas pour que la description soit saisissante et vraie. Il faut encore qu'il ait l'art d'en composer les matériaux, de la peindre, de la jeter à l'effet. Son but, ne l'oublions pas, est d'imiter la nature, de graver peu à peu les objets dans l'esprit du lecteur, sans le fatiguer et sans laisser rien de vague ou de mal éclairé. Ces résultats proviendront de l'ordre dans lequel seront présentées les diverses portions du tableau, et de la façon dont on distribuera la lumière.

Il est indispensable ici d'avoir quelques notions de la méthode employée par les peintres, soit qu'ils fassent un tableau achevé, soit qu'ils se bornent à une simple et rapide *pochade*, à un crayon, ou même à une esquisse. Dans ce der-

nier cas, l'application est facile ; retrancher le détail, se borner aux grandes lignes, et les indiquer d'une main ferme, en mettant en saillie le caractère propre des choses.

Pour élaborer d'après nature un tableau complet, on commence par séparer les divers plans et par signaler les distances qui indiquent l'étendue de l'horizon. Il y a là (si je puis ainsi m'exprimer) une étude à faire de la perspective appliquée à la littérature ; étude assez facile, si l'on entend un peu les lois de l'analogie. Dans la description d'un paysage, il est essentiel d'indiquer tout d'abord la situation de la lumière, l'état du ciel, et souvent, la saison où l'on se trouve. Il est mille moyens d'accuser ces circonstances. Une hirondelle qui vole, le nom d'une fleur épanouie, fournissent une date : quant à l'heure pendant laquelle on dépeint, rien de plus aisé que de la faire deviner. Les grandes masses esquissées et éclairées, nous les reléguons à leur plan au moyen des nuances et de l'énumération des détails.

En cette occasion, nombre de poëtes, et des meilleurs, manquent de méthode : au lieu de décrire d'un certain point de vue invariable, ils voltigent çà et là, sont à la fois partout, et jettent au hasard les idées pêle-mêle, à mesure qu'elles s'offrent à l'imagination. L'impression

produite par des descriptions ainsi martelées, ressemble à ce qu'on éprouverait en voyant les fragments d'une image déchirée en vingt pièces: le lecteur, ignorant les pays sur lesquels vous planez avec tant de caprice, ne se rend compte de rien, et ne peut ajuster les matériaux dispersés de ce jeu de patience. Cette méthode n'est justifiable que dans le cas où, ne décrivant pas, vous vous bornez à énumérer, au profit de telle ou telle sensation que vous tenez à faire naître. C'est ainsi qu'Horace, pour nous intéresser aux idées champêtres qu'il a rêvées, réunit quelques images riantes.

« *Hoc erat in votis : modus agri non ità magnus,*
« *Hortus ubi, et tecto vicinus jugis aquæ fons,*
« *Et paulùm sylvæ super his foret...* etc... »

Mais, quand on tient à présenter un tableau arrêté, il est nécessaire que l'œuvre soit *composée*, sous peine de ressembler à un inventaire.

Il semble naturel, dans une description, que l'on mentionne tout d'abord les objets qui sont de nature à s'emparer sur-le-champ de l'attention; ils sont en quelque sorte le centre du tableau. C'est le rapprochement des plans voisins qui indiquera la distance et les dimensions.

Quand on dépeint les lointains, et qu'on les

*détaille* avec trop de minutie, la perspective échappe, parce que le détail demande à être vu de près.

« Au loin, on découvrait dans les brouillards « une montagne escarpée, revêtue de bosquets « de chênes et de châtaigniers, etc... »

Comment savez-vous que ce sont des châtaigniers et des chênes? Du point où nous sommes, on devine à peine s'il y a des arbres. Cette maladresse se commet chaque jour.

D'ailleurs, lors même qu'il y aurait des chênes, ces objets sont peu importants, dans l'ensemble d'un horizon assez vaste pour que l'air bleuisse et estompe les lignes des montagnes; il faut les sacrifier, car ils n'ajoutent rien à l'effet.

Un des meilleurs moyens, pour que le public croie voir les aspects qu'on lui décrit, c'est de les comparer entr'eux, sous le rapport de la couleur et de la forme, c'est de chercher sans cesse des analogies ou des contrastes. Par là, la mémoire de l'auditeur est tenue en haleine, et il se forme dans sa pensée une image harmonieuse et juste. Ces procédés sont applicables surtout dans les relations de voyages, là où la nature tient la première place, et doit être scrupuleusement examinée. Dans le poëme ou le roman, le théâtre sera toujours nettement indiqué; mais

sans devenir trop vaste pour les personnages qui se meuvent au premier plan. N'oublions pas qu'une description de quelques lignes est souvent parfaite, tout en laissant aux figures leur importance et leur relief.

Dans Théocrite, un berger dit à sa maîtresse :

« Que les dieux m'accordent toujours, de gar-
« der mes chèvres couché à l'ombre de cette
« roche, te serrant dans mes bras, et contem-
« plant au loin la mer de Sicile : et je suis heu-
« reux ! »

Voilà un tableau exquis, aussi ferme que gracieux. Les anciens excellaient à ces simples et rapides peintures. Les descriptions de *l'Odyssée* sont des chefs-d'œuvre de convenance; le *métier* y est entendu à un degré prodigieux. Homère ne se perdait pas dans ces myriades de puérilités, où s'égarent les modernes, sur les traces de Bernardin de Saint-Pierre, et de l'abbé Delille chez qui la description fut une manie réelle. Il peignait comme Michallon ou Bertin, avec pompe et monotonie.

Le principal défaut de ce versificateur, défaut qu'il a légué à notre époque, et sur lequel j'appelle l'attention des gens de goût, c'est la prolixité, c'est la surabondance, la surcharge des objets secondaires. Il ne choisissait pas dans l'ensemble des matériaux et ne sacrifiait rien à l'or-

donnance générale. Il en résulte que Delille et ses romantiques imitateurs énumèrent plutôt qu'ils ne décrivent ; ils vont devant eux comme des limiers, flairant partout, battant chaque buisson et ne font pas grâce d'une rave ou d'une bruyère. Leur œuvre est un premier plan perpétuel qui se déroule incessamment. De là vient qu'avec un mécanisme subtil et une main exercée, ils ne produisent jamais de grands effets, ni de pages saisissantes. Nos poëtes, nos romanciers affectent de dédaigner Delille, et le copient sans s'en apercevoir. Tel est le sort réservé à ceux qui écrivent de fantaisie, sans s'être rendu compte de ce qu'ils font, ou de la manière dont on doit s'y prendre. Rien ne s'improvise en littérature, rien; car l'idée, quelque lucide qu'elle soit, n'est pas œuvre littéraire. Dès qu'on la veut forger, dès qu'on la coule sous une certaine forme, l'opération est soumise à des lois rigoureuses.

Il n'est pas peut-être de faute plus commune, parmi la gent décrivante, que de rompre l'unité des temps à propos des objets dépeints, et de se livrer ou à des retours dans le passé, ou à des empiétements sur l'avenir. Ces libertés, permises quelquefois, deviennent funestes lorsqu'on se les donne au moment où le lecteur s'ingénie à

saisir l'image qu'on lui trace : la rencontrant sous diverses variétés, il ne sait plus pour laquelle opter. — Ce bois masque un village, une rivière ; à quoi bon nous dire que l'hiver on voit le clocher se mirer dans l'eau à travers les branches pailletées de givre ? A quoi bon, tandis que nous avons tant de mal à distinguer les choses telles qu'elles sont, compliquer le travail de notre esprit, en disant ce qu'elles seront, quand on aura creusé un canal, bâti un château, abattu des massifs ? etc...

Que ces considérations arrivent plus tard, quand les localités nous seront familières, à la bonne heure ; mais qu'elles n'entrecoupent point la description et ne bifurquent pas l'intérêt.

Les seuls endroits, dans un site que l'on décrit, où le détail minutieux et vivement accusé soit nécessaire, ce sont les premiers plans. Ils servent à éloigner les lointains et à encadrer les figures. Pour les bien indiquer, il est bon de connaître le nom générique des objets, tels que plantes, rochers, oiseaux, broussailles, et de caractériser, non pas ici les nuances, mais les couleurs, ainsi que les coups de lumière. On peut tirer divers effets du premier plan, au profit des aspects lointains ; chacun comprend que si l'on parle d'une branche de tilleul, ou d'un églan-

tier, qui cachent un village ou un château, ce château, ce village fuiront soudain à des distances reculées.

Mais énumérer toutes les ressources, analyser tous les moyens, signaler toutes les finesses de l'art, établir toutes les règles que l'expérience découvre, rechercher les subtilités du talent de décrire, et les discuter à tous les points de vue, ce serait se précipiter dans un labeur immense et peut-être médiocrement utile. Je dois me borner aux considérations générales que fournit l'étude opiniâtre des maîtres de notre littérature, me restreignant à exposer les systèmes qu'ils semblent avoir suivis de prédilection et avec succès.

De leur application plus ou moins habile, dépend en partie la valeur du style et le charme des compositions. C'est en ne s'égarant pas dans le dédale des fantaisies, c'est en restant constamment maître de son sujet, que l'on parvient à épurer la forme d'une composition ingénieuse et convenable. Les grands génies, les talents féconds et expérimentés pourraient seuls compléter des observations dont ils savent s'approprier les avantages. Il appartient surtout, à ceux qui pratiquèrent longtemps, de suppléer, pour l'homme de lettres, aux leçons trop peu explicites de l'école, dont le but est de développer le goût, plus

encore que de former des ouvriers consommés dans le mécanisme de la littérature.

## VI.

## DE L'ESPRIT DE MOTS.

J'ai connu un jeune auteur qui sacrifiait par timidité à cette mode puérile : ne se sentant pas assez vigoureux encore, craignant de manquer de saillie et de vivacité, il cherchait à produire de l'effet, non par le fond de l'idée, mais par l'accouplement imprévu des mots, dont il faisait l'objet d'un certain jeu de patience. Un personnage éminent daigna lui conseiller d'écrire tout bonnement, avec candeur, ce qu'il se proposait de faire entendre. D'abord, le style du nouveau converti parut froid; mais bientôt son esprit, forcé de travailler, trouva le côté réellement vif des choses; l'expression que l'on ne s'efforçait plus de corrompre serra la pensée de plus près, le goût s'épura; l'auteur enfin, parlant au lieu de babiller, trouva dans son esprit des ressorts qu'il n'avait pas soupçonnés.

Dans un siècle où chacun se mêle d'écrire, et où peu de personnes se donnent la peine d'apprendre et le temps de penser, on comprend que nombre de gens fassent ressource de l'esprit de

mots; il est plus aisé d'être spirituel à la façon de nos vaudevillistes, que comme le fut Molière; une bourde, une calembredaine, des lazzi, sont plus vite trouvés qu'une idée ou une situation.

L'esprit de mots est ce genre d'esprit dont l'effet provient du choix des vocables, de la manière dont ils sont groupés, et qui disparaîtrait si l'on changeait la forme du discours ou la construction de la phrase. Le style de nos petits journaux fournit des exemples quotidiens de l'excès où peut être porté l'abus de l'esprit de mots, sous la plume de gens à qui le goût et la pensée font défaut. Ce travers est un signe de décadence, lorsqu'il devient général.

Il faut reconnaître que la langue française se prête facilement à ces sortes de jeux; il est même probable que si, au dix-septième siècle, on n'eût négligé, pour les études latines, l'étude des lettres grecques, notre littérature serait plus entachée qu'elle ne l'est, de ce défaut. Les Latins surent longtemps l'éviter, ou du moins le restreindre, car on en trouve trace dans Cicéron même; mais les Grecs, moins solemnels, plus naïfs, plus rapides, n'ont pas banni de leur poétique cette espèce d'ornement. Homère se livre à un jeu de mots assez pitoyable, quand il fonde le salut d'Ulysse, dans l'antre du Cyclope, sur une équivoque, à propos du mot *personne*. Néan-

moins, l'esprit de mots est rare dans Homère, dans Hérodote, dans Eschyle, Démosthène et Xénophon. Sophocle n'en est pas exempt; Euripide en use davantage; Longin observe qu'Isocrate en fit abus, et Aristophane en est sottement prodigue. C'est ainsi que, dans *les Nuées*, faisant allusion à sa tête chauve, il écrit : « Pour moi, qui suis le poëte, je n'en suis pas plus *enorgueilli.* » Le mot grec signifie à la fois *s'enorgueillir* et *avoir une belle chevelure.*

Ailleurs, les Acharniens, poursuivant Amphitheüs pour le lapider, veulent aller jusqu'à *Ballène;* allusion à ΒΑΛΛΩ, *je lance, je décoche*, et, par extension, *je lapide :* encore, pour arriver à ce beau résultat, a-t-il fallu estropier le nom de *Pallène,* bourg de l'Attique.

« — De quoi t'avises-tu (dit-on à un syco-« phante), de vouloir nous *éclairer* sans lan-« terne? » Le mot grec signifie à la fois *éclairer* et *dénoncer.*

Dans *les Chevaliers*, on raconte que Cléon, qui passa pour extorquer des présents aux citoyens, ne peut monter sa lyre que sur le mode *dorique;* — Δῶρον signifie *don* ou *présent.* Ce mot charmant est répété deux fois dans l'espace de trois vers.

Athènes est plus près de l'Orient que Rome; or, cette coutume d'abuser des mots paraît inhé-

rente au goût oriental : l'alcoran est, dit-on, plein de subtilités de ce genre, et il s'en est glissé jusque dans l'Écriture sainte. Les rédacteurs de la version latine de l'Évangile ont placé dans la bouche même du Christ ce détestable calembour : « *Tu es* PETRUS, *et super hanc* PETRAM *ædificabo,* etc. . . — Tu es *Pierre*, et sur cette *pierre* je bâtirai, etc. . . »

Au seizième siècle, l'imitation des Grecs développa l'esprit de mots; l'auteur anonyme du *Moyen de parvenir*, Rabelais, Ronsard, Marot et Saint-Gelais en abusèrent, et le mirent en jeu sous toutes ses formes. Voiture, Balzac, les Précieuses prolongèrent cette mode. Molière les critiqua dans *les Femmes savantes :*

« . . . . Quand tu vois ce beau carrosse
« . . . . . .
« Ne dis plus qu'il est *amaranthe*,
« Dis plutôt qu'il est *de ma rente.* »

« Lorsque j'avais *des moutons* à acheter et *des* « *poulets* à écrire, » dit Voiture dans une de ses lettres.

« Votre pasteur, ses moutons et Hercule m'ont « bien plu. . . etc. . . Mais revenons *à nos mou-* « *tons.* Il est vrai qu'Hercule *en mangeait* volon- « tiers, etc. . . » (*Id.*)

A propos de cette phrase vulgaire : *Monter sur ses grands* chevaux, il répète, après Athénée,

que le vin est *le grand cheval* des poëtes, et que ce *grand cheval* jette souvent son monde par terre.

Ailleurs, il dit qu'il a *digéré le Digeste,* etc...

Voilà de l'esprit faux et maniéré, et les bons auteurs du siècle de Louis XIV ont prudemment agi en s'en abstenant. Quintilien, à cet égard, donne des préceptes sévères, qu'ils ont suivis.

« Je veux que l'on pense aux mots, dit-il, « mais que l'on soit beaucoup plus occupé des « choses. Cependant nous cherchons les expres- « sions comme si elles voulaient se dérober à « nos yeux. De la sorte, nous ne croyons jamais « que ce qu'il faut dire soit sous notre main. « Nous le tirons de loin, et nous faisons vio- « lence à notre génie... Souvent il arrive que « cet extrême soin nuit au discours, par la rai- « son que les termes qui plaisent le plus aux es- « prits droits et sensés ne sont nullement re- « cherchés, mais simples, comme le langage de « la vérité. Ces tours, qui montrent la peine « qu'on a eue à les trouver, et où on veut avoir « la gloire de l'invention, n'ont pas toujours la « grâce qu'ils affectent, et ne laissent rien de so- « lide à l'esprit, parce qu'ils offusquent les pen- « sées; semblables à ces herbes folles qui étouf- « fent le bon grain. Il ne faut rien faire pour

« l'amour des mots, les mots ayant été inventés « pour l'amour des choses. »

(*Quintil. de l'Inst. de l'orateur*, liv. VIII.)

L'esprit de mots a été combattu à outrance par Fénelon dans le premier des *dialogues sur l'éloquence,* à propos d'un prédicateur qui avait choisi pour texte, le jour *des Cendres*, ce passage du psaume 101 : « *Cinerem tanquàm panem manducabam.* » Il démontre que cette application étant fausse, puisqu'il n'y a aucun rapport « des plaintes de David renversé de son trône « et persécuté par son fils Absalon, avec l'hu- « miliation d'un chrétien qui se met des cendres « sur le front pour penser à la mort »; le sujet du sermon repose sur un pitoyable rapprochement de mots, cherché dans le but de se singulariser, avec « un goût dépravé, une passion « aveugle de dire quelque chose de nouveau. »

Voilà un arrêt qui semblera rigoureux, après Voltaire, après Beaumarchais et les auteurs en vogue aujourd'hui.

C'est de ces écrivains, du second surtout, que date la nouvelle invasion de l'esprit de mots, et sa consécration comme procédé littéraire. Mercier porta ce goût absurde jusqu'à la folie, et nos auteurs comiques suivent Mercier, sur lequel nos journaux ont enchéri.

Une des manies de l'esprit de mots consiste à

enfiler une série de termes assonants et inattendus; Rabelais en avait donné la recette; la mode de l'archaïsme, amenée par celle des traditions du moyen âge, l'a remise en honneur. — Un ouvrage *unique, poétique, mirifique, biblique, philosophique, esthétique.....* et *soporifique.*

Molière offre un exemple de ce caprice, dans *le Malade imaginaire :*

« Je veux qu'avant quatre jours vous tombiez « dans la bradypepsie, de la bradypepsie dans « la dyspepsie, de la dyspepsie dans l'apepsie, de « l'apepsie dans la lienterie, de la lienterie dans « la dyssenterie, de la dyssenterie dans l'hydro- « pisie... et de l'hydropisie dans la privation « de la vie, où vous aura conduit votre folie. »

On ne peut douter que l'auteur n'ait eu pour objet de mettre en relief la sottise, la pesanteur, la cacophonie, les vaines prétentions du jargon des pédants de la science.

Placer ces jeux de mots dans la bouche d'un personnage ridicule, c'est leur rendre justice; mais quand l'auteur s'y livre pour son propre compte, on doit le blâmer. Bien qu'un des premiers prosateurs de ce temps-ci, dans un ouvrage de caprice et de fantaisie, ait formé de ces chapelets de vocables peu usités, l'on n'hésitera pas à condamner de telles boutades. Il y a je ne sais quoi de risible à se représenter

un auteur interrompant sa phrase et arrêtant le cours de ses idées, pour pêcher dans un glossaire, ou dans le dictionnaire des rimes, une foule de termes baroques qui ne représenteront rien à l'esprit et n'auront d'autre emploi que d'amuser l'oreille.

On sacrifie à l'esprit de mots quand on répète deux fois la même forme de période en retournant les vocables, c'est-à-dire en transposant le sujet et le régime, ou en remplaçant un verbe par l'autre; c'est la plaisanterie ordinaire de Rabelais : « Il beuvoit en mangeant, mangeoit « en beuvant. »

Un de nos critiques affecte ces renversements de phrase qui allongent un manuscrit à peu de frais, et en abuse à tout propos; souvent il offre des périodes analogues à celle-ci :

« Richelieu, si courtisan parmi les grands, si « grand parmi les gens de cour, Richelieu, le « plus aimable des libertins, le plus libertin des « hommes aimables, le plus audacieux des ca- « pitaines, et le premier des capitaines parmi les « audacieux soldats de ce fou règne, etc... »

Ce court pastiche présente des exemples nombreux de cette variété de l'esprit de mots. Séduits par la facilité qu'ils trouvent à réussir dans un genre faux et tourmenté, quelques débutants tendent à se composer un procédé à l'aide des

défauts du plus diffus des publicistes de notre siècle. Si l'on voulait signaler toutes les inventions, tous les tours propres à l'esprit de mots, ses œuvres en fourniraient la collection. Elles constituent un monument complet de la dépravation du style et de la corruption du langage.

Il est une certaine figure dont personne ne s'est occupé, qu'on peut rapporter à l'esprit de mots, et qui est aussi difficile à définir qu'à dénommer. La mémoire ne m'en offre en ce moment qu'une application; c'est dans Chamfort :

« Il vient un âge où il faut que le cœur se « *brise* ou se *bronze*. »

Ceci peut se rapporter, mais d'une manière indirecte, à la figure que quelques grammairiens désignent sous le nom d'*homœoptote* (*similiter cadens*). Cette forme, assurément, ressort de l'esprit de mots; mais on ne saurait en blâmer absolument l'emploi, quand il est très-rare, et qu'il ajoute de la vigueur à la forme de la pensée.

L'abus, néanmoins, deviendrait puéril : « — Ma femme s'est fait peindre en *Hébé*, disait M. de la Poplinière à mademoiselle Quinault; comment dois-je me faire peindre? — *En hébété*, répondit cette dernière.

Ce jeu de syllabes est risible, mais il serait

dangereux d'en chercher de semblables; car, au fond, cela ne signifie rien.

On tombe encore dans la recherche de l'esprit de mots par l'usage affecté de certains vocables étranges et peu usités, dont le but est de singulariser le discours; aussi fera-t-on bien de se défier de ces épithètes de *mirobolant*, de *supercoquentieux*, de *superlatif*, de *phénoménal*, d'*ébouriffant*, de *pyramidal*, de *fantasmatique*, etc.

Pour faire sentir le ridicule et le néant de ces prétentions à jouer sur les mots, ou à les rendre bizarres en les sortant de leur acception vraie, il suffit de montrer, par certains exemples, l'excès où finit par entraîner cette manie déplorable. L'autre jour, j'ai lu dans un journal : « Jérôme *jouissait* d'une réputation fort mauvaise « et d'un physique repoussant; il rachetait ces « divers *avantages* par d'autres *agréments*. Son « visage était *orné* d'une grande cicatrice, et son « corps d'une jambe de bois. »

Ce journal, dans le but d'attaquer un ministre (M. Martin du Nord), l'appelle M. Martin du Septentrion. Quelle finesse! et que Pascal est un faible railleur auprès de ce journaliste !

Il écrit plus loin : « L'empereur nous reçut *à* « *bras fermés*, mais d'un *visage ouvert*. »

Une autre feuille critiquant M. Allyre Bureau, ajoute à la suite de ce nom : « (lisez *bu-* « *reau à lire*). En tout cas, s'il est *à lire*, ses ar- « ticles *ne le sont* pas. »

Cette Gazette qualifie M. de Balzac, de qui le prénom est *Honoré,* de M. de Balzac, le plus *honoré* des mortels.

M. Ulric Guttinger, parlant d'un *Solonais*, croit devoir expliquer qu'un Solonais n'est pas un disciple de *Solon*, mais un habitant de *Sologne*.

Tout cela est fade et plat ; il serait superflu de multiplier d'aussi singulières citations, et de faire remarquer qu'en sacrifiant à ce genre d'esprit on arrive à être profondément niais. Une composition entachée de ce vice perd de son importance et paraît étriquée.

Le type le plus divertissant du genre est la devise du chevalier Joseph *Bard*, — *Ex bardorum stirpe :* le pauvre homme ignorait que le mot *barde* n'a d'équivalent que dans la basse latinité, et que *bardus*, en vrai latin, signifie *stupide* (1). Bridoison n'eut pas tort de prétendre

(1) Je crois me rappeler cependant que Lucain qualifie de *Bardi*, certains peuples sauvages du nord de la Germanie. Mais les Romains n'attachèrent jamais le sens poétique de notre mot *barde* à ce vocable, emprunté à la race des barbares.

que ce sont de ces choses que l'on se dit à soi-même.

## VII.

## GOUT DU FAUX ET DE L'AFFECTÉ.

On pourrait donner une grande étendue à ce chapitre, si l'on traitait à fond la matière. Nous nous bornerons à examiner un certain nombre d'exemples propres à fournir le sujet de quelques réflexions.

Voici comment l'auteur des *Synonymes*, ouvrage généralement estimé, comment l'abbé Girard, linguiste délicat, entame la préface de sa troisième édition :

« Si la société se forme par la communication « des idées et des sentiments, la parole *en* doit « être le *lien* le plus essentiel et le plus *gra-* « *cieux; étant* tout à la fois le *pinceau* de l'esprit, « *l'image* de ses opérations et *l'interprète* du « cœur. »

— La parole *en* doit être le *lien*...., etc... A quoi se rapporte ce *en?* A la société? — Soit.

Voici donc que la parole est le *lien* de la société. — Le lien *le plus gracieux*. Un lien *gracieux!*

Puis, cette parole, qui est un lien, est *tout à la fois le pinceau..... l'image.... l'interprète.*

Comment le *lien* devient-il *pinceau*, le pinceau *image*, et comment l'image devient-elle *interprète ?*

Plus loin, le même auteur ajoute :

« L'esprit de justesse et de distinction est par-
« tout la *vraie* lumière *qui éclaire*, et, dans le
« discours, il est *le trait* qui distingue l'homme
« délicat de l'homme vulgaire. »

On pourrait parler de *la vraie lumière qui éclaire*, s'il existait de fausses lumières qui n'éclairassent pas. Mais, ce qu'on ne saurait concevoir, c'est comment l'esprit est à la fois la vraie lumière *partout*, tout en devenant *ailleurs* (dans le discours) *un trait* distinctif de l'homme délicat.

S'appliquant à démontrer l'utilité du raisonnement dans les ouvrages de l'esprit, le même abbé Girard, qui appelle *géométrie* la logique, et paraît persuadé que la justesse en littérature, est un des résultats de l'étude de la géométrie, l'abbé Girard se hâte de méconnaître dans la phrase suivante l'ordre logique des idées.

« Les peintures *vives* d'une imagination *heu-*
« *reuse* ne reçoivent-elles aucun embellissement
« de la sage économie des nuances? et *les traits*
« dont on veut *frapper*, ne portent-ils pas *leurs*
« *coups* plus sûrement, lorsqu'ils sont *placés*
« où l'exige *l'effet qu'on en attend?* »

Rien de plus saugrenu que de s'enquérir si

les peintures *vives* d'une imagination *heureuse* ne reçoivent aucun embellissement de l'économie des nuances; puisque cette *économie* est la condition indispensable de leur existence. Ce n'est qu'à raison de cette sage économie du coloriste, que son œuvre arrive à la vivacité, à l'éclat. Si vous regardez l'économie des nuances comme un *embellissement*, dans une peinture vive et heureuse, vous donnez à entendre par là, que cette peinture peut être belle, *vive* et agréable, avec ou sans cette *sage économie de nuances;* hors de laquelle cependant il n'y a que néant et barbouillage.

— Les peintures *vives* d'une imagination *heureuse :* deux épithètes flasques et académiques. Poursuivons la phrase de notre auteur. .... « *Et « les traits dont on veut frapper, ne portent-ils « pas plus sûrement leurs coups, lorsqu'ils sont « placés où l'exige l'effet qu'on en attend?* »

Transition trop brusque et que rien n'a préparée; il s'agissait d'une peinture, on nous entretient d'un *trait* qui *frappe.* — Quel est ce *trait?* qui veut-on *frapper?* de quoi parle-t-on? Nous n'y sommes plus du tout.

Mais voici bien une autre affaire : ce *trait* dont on veut frapper, et *qui porte des coups*, (ce qui éveille l'idée d'une flèche ou d'un projectile analogue), doit être *placé* où l'exige *l'effet qu'on en*

*attend*, afin de porter *ses coups* plus sûrement.

Appliquons cette théorie : pour frapper sûrement un oiseau d'un trait, il faut d'abord *placer* ce trait où l'exige *l'effet qu'on en attend*, c'est-à-dire dans la gorge de l'oiseau, et ce trait *portera plus sûrement ses coups.*

Portant au comble tous ces renversements, l'abbé Girard ajoute :

« C'est ainsi que *l'art* du général *trouve des* « *avantages dans l'ordre* de la bataille. »

Si l'on ne trouvait pas d'avantages *dans l'ordre de la bataille*, en quoi consisterait, sur quoi pourrait s'exercer *l'art du général?* Loin que cet ordre avantageux soit une trouvaille fortuite dont l'art du chef sait profiter, c'est l'art du chef qui produit, qui détermine l'ordre de la bataille ; il ne le trouve pas, il le crée, et sans cet ordre, l'art militaire n'existe pas.

Le discours de réception de l'abbé Girard à l'Académie, dont provient ce dernier exemple, est un chef-d'œuvre de phébus, d'obscurité et d'affectation. Un traité scientifique y est qualifié de « production admirable d'une physique *ren-* « *due sensible* par le *sublime* d'un *badinage* élé- « gant. »

Que serait-ce qu'une physique insensible? comment concevez-vous une physique *sensible?* Nous comprenons ce qu'on entend par *la* physique,

mais nous ne savons ce que c'est qu'*une* physique. — Le mot *sublime* peut-il décemment caractériser un *badinage élégant?*

Quelques lignes plus loin, en parlant d'un temple : « Quel aspect ! que les dehors en sont « brillants ! que l'intérieur en est auguste ! les « yeux s'y attachent, *l'estime s'y fixe*, etc....»

— L'estime qui se fixe *à* un temple, comme si on la collait contre les murailles....

Poursuivons :

« C'est sur les talents de l'esprit, comme sur « autant de colonnes solides et brillantes, que « ce temple est fondé ; de façon que les qualités « du cœur soient *les liens qui les unissent.* »

Sans nous arrêter à l'inexactitude, à la pauvreté, au grotesque de ces images, nous observerons que dans un édifice, on n'a pas coutume *d'unir* des colonnes avec *des liens*. Ce pathos est grossier.

C'est ainsi que savait appliquer des préceptes tracés avec un style précieux, cet abbé Girard, l'auteur des Synonymes, ouvrage qui dit moins qu'il ne semble dire. Ce livre présente une vaine série de concetti lexicologiques. Un goût faux, une manière entortillée, peu de justesse dans l'expression, un esprit dénué de logique, tels sont les défauts que l'on y signale. L'observation, le travail avaient fait de l'abbé Girard un grammairien délicat; la nature lui avait refusé les

qualités qui font les écrivains, et son ouvrage des *Synonymes françois*, trop longtemps apprécié comme une œuvre parfaite, se ressent beaucoup du méchant goût de l'époque et de la faiblesse de l'auteur.

Chaque fois que, dans une composition, l'on compte sur l'effet d'une manière de style, chaque fois que l'existence même de l'œuvre est subordonnée à cette manière, le sujet est mal choisi. Un canevas destiné à servir de prétexte à des broderies, à de vaines arabesques, à une sorte d'affectation à la mode, est d'ordinaire plat, mesquin et sans intérêt. Tel est le défaut d'une foule d'articles des petits journaux *élégants;* tel est l'écueil qui tôt ou tard discréditera ces livres *illustrés* et fantastiques que la mode encourage; ces *physiologies* (titre barbare!) des danseurs, des épiciers, ou des notaires. Toutes ces collections de niaiseries étendues sur de si beau papier, sont fondées sur le goût des écrits faux, affectés et futiles. C'est pourquoi de semblables publications servent de cimetière à la réputation des auteurs, et ont vu échouer les talents les plus flexibles et les plus fins. Ces pitoyables et illisibles ouvrages, dont il faut absoudre les auteurs, sont des commandes de libraire, et des prétextes à vignettes.... « *Malesuada fames!* »

Souvent on tombe dans le faux et l'affectation, par suite des difficultés, ou des vices radicaux du sujet. Tel est, ce me semble, le défaut secret des *Synonymes* de l'abbé Girard. L'ouvrage a pour base la subtilité; les différences qu'on y signale entre les vocables, sont, la plupart du temps, ou trop *contestables*, ou trop *évidentes*. Souvent même, le rapprochement inattendu que l'on y fait entre plusieurs expressions, pour les caractériser, offense la raison. Vu l'abondance des matières, il a fallu se jeter dans *l'ingéniosité*, et se montrer spécieux avec esprit. Il en a résulté du madrigal philologique, parfaitement entortillé. C'est légèrement, je le crois, qu'on a donné de l'importance à ce livre, plus propre à égarer, qu'à instruire. Personne n'était plus à même que l'abbé Girard de profiter des leçons que son dictionnaire contient; or, personne ne pèche plus souvent par la mollesse et l'impropriété des termes. En dépit de ses bonnes intentions, les mots échappant aux chaînes qu'il prétend leur donner, sautillent sous ses yeux au milieu de sa propre page, libres et capricieux. Après avoir bien étudié ce livre, j'en suis venu à le considérer comme un jeu d'esprit; Charles Nodier n'en jugeait guère différemment. Observez d'ailleurs qu'il a paru au milieu de la décadence du langage, et ne l'a pas retardée. Les auteurs

les plus exacts, les contemporains de Pascal, s'en étaient fort bien passés.

Classer de la sorte, clouer dans une acception rigoureuse et étroite les vocables d'une langue, en se restreignant au mot isolé, et sans se préoccuper des nuances, des reflets que d'autres expressions peuvent jeter sur chacun de ces mots, lorsqu'elles s'y groupent; c'est procéder d'après une théorie incomplète. De ce principe vrai : il n'est point de synonymes exacts, extraire un livre dont le but est d'assigner à chaque terme pêché au hasard dans le vocabulaire, une physionomie invariable, une couleur arrêtée que ne pourra plus nuancer le peintre; c'est se méprendre sur les conditions de l'art du poëte et de l'écrivain. Si l'ouvrage avait toute la solidité qu'on lui attribue, un homme qui le possède à fond, pour peu qu'il sût la grammaire, serait forcément le plus ferme, le plus exquis, le plus pur des écrivains : c'est ce qui est démontré sans réplique par l'exemple de l'abbé Girard, ainsi que de Beauzée, de Roubaud, etc... qui ont continué et augmenté cette collection.

Nous leur devons une grande reconnaissance, pour nous avoir rendu le service que plus tard le général d'Alvimar a voulu rendre aux peintres. Ce général d'Alvimar avait rapporté d'Égypte, à l'usage des Occidentaux, des tons de

ciel oriental tout préparés, et broyés d'après nature; il les cédait au plus juste prix, et s'en servait, comme Girard, Beauzée et Roubaud se servirent des mots épluchés, taillés et dûment étiquetés de leur dictionnaire. Il est bien mal sans doute, de ne pouvoir ouvrir ce *dictionnaire universel des Synonymes*, qu'il eût fallu, suivant l'abbé Girard même, intituler *dictionnaire général;* de ne pouvoir, dis-je, en parcourir trois ou quatre articles, sans se souvenir de ce bon général d'Alvimar, qui mettait le ciel en bouteilles.

## VIII.

## DE LA CLARTÉ.

L'obscurité du style fait vivre plusieurs philosophes, en dissimulant le néant de leurs systèmes et la vulgarité de leurs conceptions. Néanmoins, le talent de se rendre inintelligible, si précieux pour eux, est un grand défaut.

La clarté est, de toutes les qualités, celle qu'on doit le moins désespérer d'acquérir; comme elle a pour base la nature et la raison, on finit par y arriver tout droit, quand, à la maturité de l'âge se joint celle du jugement, qui nous amène à simplifier sans cesse et nous arrache au mauvais goût.

Quatre causes donnent lieu d'ordinaire à l'obscurité :

Le peu d'habitude qu'on a d'écrire;

La fausseté des idées que l'on exprime, ou la manière illogique dont on les enchaîne;

La trop grande étendue que l'on donne aux périodes;

Enfin, l'ignorance où l'on est d'une portion considérable des mots de la langue.

Pratiquer beaucoup, se livrer à des ébauches nombreuses, telle est la meilleure de toutes les initiations à l'art littéraire. On conçoit qu'un débutant peu habitué à représenter sa pensée sous une certaine forme, éprouve de grandes difficultés pour y réussir; son dessein est incertain; ses phrases, enfantées dans la douleur, et avec une lenteur pénible, sont mal nouées; et l'on sent que, dans une élaboration trop longue, l'auteur a perdu de vue l'ensemble de l'idée, en confectionnant les détails de la forme.

Il advient aussi qu'un homme ayant beaucoup étudié, beaucoup vu, beaucoup réfléchi, beaucoup imaginé, sans rien produire, manque de clarté dès qu'il prend la plume; parce que l'exécution matérielle étant défectueuse, et la conception solide et forte, il résulte de ce désac-

cord entre le fond et la forme, une lutte perpétuelle et fatigante qui énerve l'auteur et le rebute. Les idées se pressent en cohue dans son esprit fécondé ; il ne sait ni les coordonner, ni choisir dans la foule, et dans son ignorance, il s'efforce en vain de les jeter toutes à la fois, comme elles se présentent.

Quand le vague dans le style est dû à de semblables causes, l'auteur doit persévérer, et chercher à se discipliner ; ce ne sont point les matériaux qui lui manquent, et le travail mettra tôt ou tard une digue au cours impétueux de ce torrent qui s'échappe.

Tel est l'écueil des esprits novateurs, audacieux et fertiles ; c'est là ce qui les empêche de se populariser, de se rendre tout d'abord accessibles, et même de discerner la valeur réelle de leur pénible argumentation.

Souvent, chez les novateurs, les obstacles se compliquent de la fausseté des théories qu'ils répandent. « Le style, a dit Buffon, doit sa beauté au nombre infini des vérités qu'il présente. »

« Ce que l'on conçoit bien.... »

Quand les mots n'arrivent pas, l'on se sent porté au néologisme ; quand l'énoncé de la pen-

sée devient nuageux et entortillé, il est à craindre que la vérité, toujours claire de sa nature, ne soit pas là. En pareil cas, la meilleure épreuve est de décomposer en périodes distinctes, les fragments de la proposition qui se refuse à se composer d'ensemble : si elle pèche par les fondements, l'enchaînement successif, et la comparaison des arguments entre eux, mettront en relief les contradictions, les anomalies contenues dans le sujet.

Ce n'est pas facilement que l'on arrange de longues périodes sans altérer la clarté du sens. Cette habitude, que les Latins, et en particulier Cicéron, nous ont transmise, demande un écrivain consommé. Bossuet a excellé dans ce genre d'effet. Lorsque, par suite d'une tendance à prolonger ses périodes, on écrit *trouble*, ce qu'on reconnaît à la nécessité où l'on est conduit de relire une ou deux fois le commencement de la phrase, pour la terminer d'une façon pure et homogène; alors il est prudent de la scinder, d'isoler les divers membres en les partageant, de reprendre haleine, et de poser un ou deux points, pareils à des étapes où l'on s'arrête afin de reprendre des forces. Mieux valent trois phrases courtes et allègres, que ne vaut une énorme période essoufflée et difficile à entendre.

Si l'on ne possède qu'un nombre trop restreint des mots du vocabulaire, on ne saurait toujours choisir le terme propre, et les expressions vagues se succédant, multiplient les interprétations sans les fixer : trois termes approximatifs combinés élèvent l'obscurité à un haut degré de puissance, et répandent d'épaisses vapeurs sur l'idée qu'on voudrait transmettre. Comme l'on sait peu de vocables, et que ceux dont on dispose ne traduisent pas l'idée nettement, il faut recourir aux périphrases, aux explications, aux similitudes; complications au milieu desquelles le lecteur voit la clarté s'éteindre, la période fumer au lieu de luire et, loin d'être dépeinte à l'aide des mots, la proposition s'enfouir sous les mots. La forme se fait verbeuse, ne représente plus rien, et le lecteur assourdi par une vaine sonorité, écoute sonner une cloche, au lieu d'entendre une voix qui parle.

C'est en lisant beaucoup, c'est en étudiant de jour en jour les notions que le siècle possède sur les arts, les sciences et les systèmes; c'est en complétant ses études philologiques, pour s'initier par les radicaux, à l'origine des vocables, (seul moyen d'acquérir la propriété des expressions); que l'on réussit à orner sa mémoire d'une foule considérable de mots. Sans la possession de ces matériaux, on est aussi embarrassé qu'un

peintre dont la palette est réduite à un nombre insuffisant de couleurs et de nuances.

## IX.

## DU DIALOGUE.

On agite souvent la question oiseuse de savoir s'il faut écrire comme on parle; si le style des compositions littéraires doit reproduire exactement les formes du langage oral. Ce n'est guère qu'au sujet du dialogue, que l'on peut se permettre décemment de poser un problème aussi saugrenu; encore ne sera-t-il pas discutable, et l'on se bornera à rappeler qu'en général le style du dialogue écrit, même le plus familier et le plus naturel, doit être distinct du style de la conversation. La parole, même dans le genre comique et léger, doit subir, pour être élégante, rapide et concise, une épuration sévère, en passant des lèvres à la forme écrite.

Si chacun de nous s'observait avec soin, il découvrirait que lorsqu'on écrit, les idées les plus simples, les plus faciles, se présentent avec une allure particulière. De là vient que parfois les parleurs les plus agréables, s'ils n'ont l'habitude d'écrire, sont impuissants à faire passer sur le papier le charme de leurs discours. Si parler et écrire étaient deux facultés identiques, les cau-

seurs de salons seraient des auteurs parfaits.

L'empire de cette vérité s'étend jusqu'au dialogue le moins arrangé. N'oublions pas que l'art n'est jamais un calque, mais est une interprétation de la nature. Quelques personnes s'ingénient à parler comme on écrit; leur conversation paraît maniérée, pédantesque et ridicule : si l'on écrivait comme on parle, ces phrasiers ne seraient-ils pas admirables?

Jetons un coup d'œil sur le dialogiste le plus naturel de tous, sur Molière : pensez-vous que l'on parle communément comme ses personnages? Non; la parole n'a ni cette recherche continuelle de la naïveté comique, ni ce trait sans cesse préparé par un interlocuteur, au profit de celui qui va répondre, ni cette concision extrême, ni ces coupures adroitement ménagées. Molière ne prend que la quintessence d'un entretien; il procède par exclusion; ses scènes sont comme un bouquet de fleurs dont on arrache le feuilles et les branches surabondantes. Les idées les plus communes apparaissent, grâce à lui, rehaussées par le choix exquis des mots, par des rapprochements piquants, dus à l'étude, et non empruntés à l'improvisation vulgaire de la parole.

Ceux de nos auteurs qui méconnaissent cette distinction, et qui, ne sachant pas composer

leurs dialogues, calquent la conversation sans la modifier, ont toujours paru dépourvus de style, sans être trouvés plus naturels; leur période même a l'air moins simple que la période travaillée artistement. Personne ne s'avisera de préférer, sous ce rapport, les vaudevillistes du jour, à Regnard ou à Molière. Les héros de ces derniers s'expriment comme on doit le faire sur un théâtre; les bourgeois de notre comédie moderne s'expriment comme on le fait hors de la scène; l'étude du style n'a point passé par là.

Ainsi le dialogue écrit doit produire illusion, et sembler conforme au dialogue parlé, sans qu'il en soit réellement ainsi; mais des gens qui causent entre eux, ne sauraient sans afféterie, s'énoncer comme des personnages de comédie ou des héros de romans.

Marmontel, dans ses *Éléments de littérature*, divise en quatre variétés les sujets de dialogue: le chiffre pourrait être augmenté considérablement, et ce classement, loin d'être avantageux, est nuisible; le dialogue exigeant une certaine flexibilité de style, et comportant une série de genres presque infinie. Sans parler du dialogue épique et du dialogue philosophique, dont nos grands écrivains, tels que Corneille et Fénelon, fournissent d'admirables modèles, et

dont les auteurs classiques ont à merveille enseigné les lois; nous considérerons le dialogue comme moyen de l'action, comme détail, et par rapport au style.

Les scènes dialoguées intervenant dans un ouvrage quelconque, ont pour but d'accélérer et de faciliter le développement du drame, en remplaçant une explication, souvent même une description. Le besoin de varier la forme de l'œuvre y donne lieu; le résultat est quelquefois la peinture d'un caractère. On connaît mieux et à moins de frais un personnage, après l'avoir entendu parler, qu'après en avoir lu le portrait, si finement tracé qu'il puisse être. Mais ce procédé n'est pas toujours applicable. Quand la circonstance où l'on serait tenté d'introduire un dialogue est peu importante, quand les idées qu'elle permet de placer dans la bouche des interlocuteurs sont trop peu accentuées, cette forme devient lente et plate; une phrase de l'auteur suffisant alors pour tenir lieu d'une longue conversation. Lorsque le dialogue est, par sa nature, épisodique et trop détourné du sujet principal, il ralentit l'action et se fait lire difficilement. Sous ce rapport, l'entretien du vieillard avec Paul, dans *Paul et Virginie*, pendant l'absence de cette dernière, n'a jamais eu le succès auquel il eût pu aspirer, si

l'auteur l'avait publié à part, comme un opuscule philosophique.

Personne n'a saisi le ton de ce genre de dialogue, et ne l'a traité avec autant de grâce, de simplicité et de solidité que Fénelon. Ce maître peut être étudié pour tous les genres de dialogues, en ce qui concerne les qualités générales de style qui leur sont communes : précision des termes, coupures bien justifiées, naturel, raisonnement bref et vigoureux, sobriété des expressions, absence des métaphores et des figures recherchées. *Démocrite et Héraclite, le Connétable de Bourbon,* cités dans les *Leçons de littérature,* sont non-seulement de charmants écrits, mais des ouvrages si parfaits, qu'ils honorent le plus beau siècle des lettres françaises. Fontenelle a tracé des dialogues philosophiques très-agréables; on y trouve, comme dans ceux de l'évêque de Cambray, beaucoup de finesse, sans que l'esprit de saillie scintille et miroite, au détriment de la tranquillité noble du style. Ces fragments doucement familiers ne sont jamais triviaux, nuance délicate et d'un harmonieux effet.

Le dialogue dramatique en prose ne doit pas, ainsi que nous l'avons dit plus haut, être calqué sur la forme de la conversation, sous peine de tomber dans la platitude du vaudeville, mar-

chandise étrangère à l'art : mais ce genre de dialogue ne saurait non plus être conçu dans un style antipathique à celui de la conversation, dont il est comme le portrait artistement peint. Les auteurs qui ont le moins interprété le langage parlé, et qui, pour ce motif, paraissent le plus dénués de style, sont précisément ceux qui, dans les circonstances où la forme orale leur a semblé insuffisante, ont donné le plus gauchement dans l'enflure.

Il en devait être ainsi ; le défaut de méthode nous jette dans des contradictions continuelles. L'un d'entre eux met en scène la fille d'un officier, qui mariée secrètement, fait à son père l'aveu de sa faute en ces termes :

« C'en est fait, mon père ; des nœuds éternels « enchaînent à jamais ma destinée à celle d'Ar- « thur !

LE PÈRE.

« O ciel !

LA FILLE.

« Il est mon époux ! »

Voilà tout justement s'exprimer comme des laquais qui ont lu les romans de Pigault-Lebrun et fréquenté le mélodrame de Pixérécourt.

Ailleurs, une femme desirant que son mari la conduise au concert du Conservatoire, s'exprime ainsi :

« Monsieur, une solemnité musicale se pré-
« pare au Conservatoire; veuillez être mon che-
« valier. »

La *solemnité musicale* est du style des affiches, des programmes et des annonces de journal. On ne peut admettre que des gens bien élevés se servent d'un semblable jargon.

Il est donc des expressions incompatibles avec l'idée qu'on se fait du goût de la conversation. Personne ne dit à quelqu'un : — *O mortel généreux !* — *ô vieillard magnanime !* etc... On ne parle ni de son *trépas*, ni de son *hymen*, et, quand on loue les gens, on ne leur dit rien de l'*odeur de leurs vertus*. Tout ce qui sent l'emphase et la pompe de l'éloquence littéraire, est choquant dans un entretien; les figures de rhétorique y sont déplacées : l'idée doit toujours s'énoncer de la façon la plus simple, la plus générale. Toute périphrase propre à mettre en relief un travail de période, est désagréable, parce que rien ne doit retarder la marche de l'action.

« C'est surtout dans la poésie dramatique, dit
« Marmontel, que le dialogue doit tendre à son
« but. Un personnage qui, dans une situation
« intéressante, s'arrête à dire de belles choses
« qui ne vont point au fait, ressemble à une
« mère qui, cherchant son fils dans les cam-

« pagnes, s'amuserait à cueillir des fleurs.....

« En général, le desir de briller a beaucoup « ralenti le dialogue de nos tragédies ; on ne « peut se résoudre à interrompre un person- « nage auquel il reste encore de belles choses « à dire. »

De même que, dans le dialogue dramatique, on ne s'exprime pas avec le négligé de la parole, de même on n'y emploiera pas de phrases exclusivement propres au style littéraire des récits ; parce que le naturel est la première des qualités nécessaires dans le dialogue. Dans *l'École des Vieillards*, un vieux négociant dissuadant du mariage son ami, receveur des contributions, lui dit :

« Fuis d'un nœud inégal *le charme suborneur*. »

Voilà qui sent trop la rhétorique.

Ce même trafiquant, livré à la jalousie, combat ce sentiment, et s'écrie :

« ..... Non, cette frénésie
« N'a point part *aux transports dont mon âme est saisie*. »

Période trop bien arrondie dans la bouche d'un bonhomme exaspéré.

« Je vais troubler ses jeux et *glacer son ivresse*, »

ajoute-t-il, en parlant de sa femme. *Ivresse*, dans cette acception figurée, ne serait convenable

que dans un sujet héroïque où le style est de convention.

Faisant un retour sur lui-même, Danville se sent

« Rongé de plus d'ennuis qu'au temps *où l'intérêt*
« *Tenait à ses calculs sa jeunesse asservie.* »

Manière trop recherchée de parler de l'époque où l'on était commerçant.

L'amoureux de madame Danville, la voyant habillée pour le bal, s'écrie :

« Mais *quels charmants apprêts !* quel goût !... *Cette parure*
« *Pour mon vœu le plus cher est d'un heureux augure.* »

C'est tout ce que Titus pourrait dire à Bérénice.

Danville tient à sa femme un langage analogue, en reconnaissant

« Que le cœur d'un vieillard *en proie à cette ivresse,*
« *Cède à tous les transports d'une aveugle tendresse.* »

Un auteur froid pourrait s'exprimer ainsi, en contant l'histoire de Danville, mais un mari n'use communément pas de ces périodes ronflantes en causant avec sa moitié.

La belle-mère de cet époux lui vante le mérite de certain duc dont les deux femmes raffolent :

« Qu'un négligé de cour lui sied bien à mon gré,
« *Sous le signe éclatant dont il est décoré !*
« Quand ma fille a son bras, *que je trouve de charmes*
« A voir chaque soldat leur présenter les armes. »

Il n'y a pas à s'y méprendre; *le signe éclatant*, c'est le cordon de la Légion-d'Honneur; mais ce langage est trop hyperbolique. On a ri dans le temps d'un de nos auteurs qui parlait en ces termes, d'un homme décoré à la fois de la croix de la Légion-d'Honneur et de l'ordre de Saint-Louis :

« On voit briller sur sa poitrine l'*étoile des* « *braves, le signe de l'honneur,* ET NON LOIN DE « LA, le signe *non moins révéré du saint roi mort* « *en Palestine.* »

Il suffit de deux ou trois propositions guindées pour affadir une scène entière. Craignons de faire remarquer aux gens simples et naïfs, que nos personnages parlent comme des livres.

Ce défaut, dans le genre élevé, procède souvent de la recherche des pensées sublimes et originales : l'auteur oublie que ces mêmes pensées, trop fortes, trop habilement énoncées, pour paraître dues à l'improvisation de la parole, métamorphoseront Charles-Quint en auteur de poésies épiques, ou Néron en académicien.

Sans parler du théâtre italien, du théâtre allemand, que ce défaut rend si peu naturels; nous reconnaîtrons que cet abus des procédés, autorisé par l'exemple de nos grands tragiques,

s'est, à diverses reprises, fait sentir sur la scène française. Cette tache légère se trouve fréquemment dans deux poëtes qui sont loin d'appartenir aux mêmes traditions : l'un est Racine, l'autre, un de nos contemporains, M. Victor Hugo. L'un et l'autre mettent souvent dans la bouche de leurs héros des pensées, des expressions, des tours trop particuliers aux gens de lettres, et qui ne sauraient se présenter à l'imagination d'un guerrier, d'un monarque, d'un esclave, d'un magistrat, ou d'une femme. Je crois superflu de compulser à cet égard des exemples que le lecteur trouvera facilement. Ce triage, dans un but de critiquer, est disgracieux; je ne m'y soumets que quand je crains de ne pouvoir, sans l'aide de ce moyen, me faire entendre clairement.

« Une des qualités essentielles du *dialogue* « (dit Marmontel), c'est d'être coupé à pro- « pos....; le *dialogue* est vicieux dès que la re- « plique se fait attendre; défaut que les plus « grands maîtres n'ont pas toujours évité. Cor- « neille a donné en même temps l'exemple et la « leçon de l'attention qu'on doit à la vérité du « *dialogue*. Dans la scène d'Auguste avec Cinna, « Auguste va convaincre de trahison et d'ingra- « titude un jeune homme fier et bouillant, que

« le seul respect ne saurait contraindre : il a « donc fallu préparer le silence de Cinna par « l'ordre le plus imposant. Cependant, malgré « la loi que lui fait Auguste, de *tenir sa langue* « *captive* dès que l'empereur arrive à ce vers :

« Cinna, tu t'en souviens, et veux m'assassiner, »

« Cinna s'échappe et va répondre : mouvement « naturel et vrai que le grand peintre des pas- « sions n'a pas manqué de saisir. C'est ainsi que « la replique doit partir sur le trait qui la solli- « cite. Les récapitulations ne sont bien placées que « dans les délibérations et les conférences poli- « tiques, c'est-à-dire, dans les moments où l'âme « doit se posséder. »

L'art de lancer une replique à propos est si subtil, si varié, qu'on ne saurait, sous ce rapport, autre chose faire, que d'éveiller la sagacité des auteurs : les effets principaux du dialogue sont cachés là; heureux qui les découvrirait comme Molière, sans copier Molière.

Ce n'est pas que parfois on n'obtienne des effets vigoureux de la suppression des repliques; quand, par exemple, la personne à qui la parole est adressée est trop absorbée par sa propre situation pour répondre. Eschyle a fait jouer ce ressort avec une vigueur admirable, dans

la première scène de *Prométhée*. *La Puissance*, *Vulcain* et *la Force*, enchaînant le héros de l'ouvrage, l'insultent, l'interpellent successivement; à l'exception de Vulcain, qui lui fait l'aumône d'une froide pitié. Le captif impassible durant cette longue scène, n'articule pas une syllabe; et dès qu'il est seul, il commence ses plaintes par la majestueuse invocation :

« Divin Éther, vents à l'aile rapide! sources « des fleuves! flots innombrables qui ridez les « mers! terre, nourrice des humains, et toi, so- « leil, œil qui vois tout; écoutez ma voix; con- « templez les tourments qu'un dieu subit par la « main des dieux! »

Telles sont les premières paroles de Prométhée; entrée pleine de noblesse et de grandeur.

Dans la tragédie des *Perses*, au moment où un messager vient annoncer la défaite complète de l'armée, tant que ce hérault se borne à des exclamations, à des phrases entrecoupées, la reine garde le silence, et ne se mêle pas aux vulgaires lamentations du chœur. A peine ose-t-elle, à la fin, s'enquérir du sort de son époux.

« Qui a survécu (dit-elle)? qui doit-on pleurer « d'entre les chefs?...

LE MESSAGER.

« D'abord, Xerxès vit, il voit le jour. »

A ces mots, la reine recouvrant la voix, demande des détails qu'elle ne pourrait entendre, si elle n'était rassurée à l'égard de Xerxès. Ce long silence sauve la dignité de la reine, tout en laissant deviner l'anxiété qu'elle ressent. L'art du dialogue est si difficile, que, dans le genre tragique, les Grecs seuls l'ont pleinement possédé.

Dans les situations vives et perplexes, il est bon que le dialogue soit rapide; ce qui s'obtient en pressant les demandes et les réponses. Les personnages semblent alors trop agités pour parler longtemps et pour écouter avec patience: mais chacun d'eux doit provoquer en trois mots une replique nécessaire, inévitable, qui à son tour, en fasse naître une autre; sans quoi, loin d'abréger le discours, ces coupures devenant interruptions, l'allongeraient.

LE MAÎTRE.

« — Tu le verras, Jacques?

LE VALET.

« — Oui, monsieur.

LE MAÎTRE.

« — Tu lui diras....

LE VALET.

« — Que dirai-je?

LE MAÎTRE.

« — Que si demain à pareille heure...

LE VALET.

« — Pauvre jeune homme!

LE MAÎTRE.

« — Il n'a pas renoncé à son dessein;

LE VALET.

« — Il y renoncera, Monsieur.

LE MAÎTRE.

« — Eh bien alors, ma colère...

LE VALET.

« — Ah! Monsieur,

LE MAÎTRE.

« — Le fera repentir...

LE VALET.

« — Repentir ?...

LE MAÎTRE.

« — De son audacieuse obstination.

LE VALET.

« — J'obéis.

LE MAÎTRE.

« — Pars à l'instant, (*regardant à sa montre*) : Sept heures...

LE VALET.

« — Les instants sont précieux !

LE MAÎTRE.

« — Prends mon meilleur cheval.

LE VALET.

« — Je cours, et je reviens.

LE MAÎTRE.

« — Son devoir est tracé :

LE VALET.

« — Il l'entendra de ma bouche.

LE MAÎTRE.

« — Et s'il résiste?...

LE VALET.

« — Il cédera, j'en réponds.

LE MAÎTRE.

« — Si la passion, pourtant...

LE VALET.

« — N'êtes-vous pas son père?

LE MAÎTRE.

« — Destin cruel!

LE VALET.

« — Commission funeste!

LE MAÎTRE.

« — Hélas!

LE VALET.

« — Du courage!

LE MAÎTRE.

« — Il en faut.

LE VALET.

« — Espérez.

LE MAÎTRE.

« — Je crains...., et j'attends. »

Voilà le plus fastidieux exemple d'un dialogue traînant, oiseux, éternel, sous une forme rapide et avec une coupe légère. Des gens qui, pour économiser les phrases et le temps, comptent les syllabes qu'ils se hâtent de jeter, se bornent au nécessaire : le bavardage constitue, avec cette manière serrée, un contraste ridicule. Molière a taillé ce genre de dialogue, avec une fermeté, une adresse et un charme, dont la dispute de *Vadius* avec Trissotin offre un agréable exemple.

L'essentiel, dans les scènes de cette espèce, c'est que les repliques soient si bien justifiées, si pressamment sollicitées, que l'auditeur se laisse emporter avec les personnages et devance en quelque sorte la parole. Tout doit garder le caractère de l'improvisation la mieux débridée. Si d'aventure, le lecteur s'apercevait que vous avez placé certains mots dans la bouche de quelqu'un pour amener une réponse prévue, l'effet serait manqué et le dialogue burlesque.

Voici quelques lignes du dialogiste le plus réjouissant de notre siècle, dans lesquelles cette gaucherie est commise avec une rare naïveté :

« — Un meurtre !!!

« — *Il a été mérité!*

« — Un prêtre !!

« — Il n'en avait que l'habit.

« — Lui ! pas plus ministre du ciel ?...

« — Que je ne suis religieux. »

« Dans ce genre de dialogue, écrivait à ce « propos M. A. Karr, il faut qu'il y ait eu plu- « sieurs répétitions, et que celui qui parle le « premier sache parfaitement ce que lui répon- « dra son interlocuteur.

« Car jamais un homme ne s'avisera de dire :

« — *Lui! pas plus ministre du ciel....*,

« si on ne lui a promis sous les plus certaines « garanties d'ajouter immédiatement :

« — *Que je ne suis religieux.* »

Dans les ouvrages tels que l'histoire, le roman, le poëme épique, la nouvelle, la légende, etc., où le dialogue n'est introduit çà et là que comme un moyen de varier la forme, on laisse à la fantaisie plus de liberté, parce que l'auteur pos-

sède divers moyens de justifier la singularité du dialogue.

La grande difficulté, dans ces circonstances, est d'entamer le dialogue à propos et de le fermer à temps. Signalons ici une des plus fatales influences que subit la jeune littérature; l'abus du métier. On vend aux journaux son esprit à la colonne, à la ligne même. Or, le dialogue, malaisé pour les novices, est, pour ceux qui savent bien *leur état*, d'une facilité, d'une élasticité prodigieuses. Il a l'avantage de raccourcir les lignes suivant le caprice et l'appétit de l'écrivain. L'interjection *ah!* vaut sept à huit sous, comme la ligne la plus rigoureusement comprimée; et sous la plume de ceux qui se qualifient de *maréchaux littéraires*, l'art consiste à multiplier *les blancs;* (style mercantile).

Donc, ces industriels étirent les dialogues, sans vergogne comme sans raison, ce qui abuse les commençants moins habiles. De là les difficultés qu'ils rencontrent, et les maladresses qu'ils commettent.

Pour qui cherche à produire honnêtement des ouvrages bien écrits, le dialogue doit commencer lorsque cette forme devient plus vive, plus agréable que celle du récit et abrége des explications opportunes. Le style, quand on l'étudie, devient ici un guide fidèle. Dès qu'il prend une

allure monotone, embarrassée, c'est un signe qu'il faut recourir à un procédé différent. — Un auteur amené à initier le public à l'entretien de ses héros, raconte d'abord que X... a dit ceci ou cela, et que B..., dans tel ou tel but, a répondu d'une certaine manière. Peu à peu il se lasse de citer, la monotonie du nombre se reproduit dans la période; les mêmes verbes reviennent d'une manière inévitable : alors l'auteur saisit l'instant où l'entretien s'animant, le dialogue s'entame vivement et d'une manière naturelle. C'est l'appauvrissement graduel du style, c'est la difficulté d'en soutenir l'éclat et la simplicité, qui déterminent ce moment.

En cette occasion, le dialogue est un moyen de détail, jamais un but; il est donc indispensable que ce moyen serve à la fois à accélérer la marche de l'action et à dépeindre les acteurs. Chaque replique porte, et ce que dit un personnage ne saurait être énoncé par un autre dans les mêmes termes. Dès que le côté original du dialogue est exploité, dès que la vigueur du ressort diminue, l'on doit renoncer à cette forme, avant qu'elle ne se refroidisse et ne dégénère en longueur; transition facile à observer, parce que le style l'indique en se ramollissant peu à peu. Les sujets qu'on a fait parler avaient un rôle à jouer sur le premier plan du théâtre;

la scène terminée, qu'ils s'effacent, et que l'auteur reparaisse, s'il veut tenir l'auditoire en haleine. Comme il n'est pas toujours aisé de démêler juste l'endroit où le dialogue commence à jouer à vide, il est bon de rapprocher les unes des autres, les diverses repliques du commencement et de la fin, en partant des deux extrémités; et de procéder par exclusion, en émondant tout ce qui fait double emploi, tout ce qui n'ajoute rien au portrait des individus ou à l'intelligence du drame.

Il est inutile, quand on expose un dialogue, de le continuer aussi longtemps, que selon toute vraisemblance, il durerait en réalité. Dès que l'auditoire sait ce qu'il voulait apprendre, il n'écoute plus; le reste lui est indifférent. Les jeunes auteurs se laissent parfois entraîner, par naïveté de conscience, jusqu'aux derniers mots; prolixité fastidieuse.

B... s'efforce, dans un entretien, d'arracher à J... quelque secret; quand il y est parvenu, tous deux peuvent bien, s'ils ont du temps à perdre, disserter sur les effets des choses; mais le lecteur n'a que faire de les écouter; l'intérêt diminue dès qu'ils passent à un nouveau texte.

— J... se voyant découvert, recommande la discrétion à son compère : ce dernier s'engage

en riant; — J... expose l'affliction qu'il ressentirait si, etc... — B... le rassure, etc...

Voilà une seconde scène à la queue de la première; l'auteur l'eût évitée peut-être en arrêtant le dialogue, et en disant en trois mots : — J... quitta B... après lui avoir fait jurer une discrétion inviolable.

Quelquefois, la première phrase qui suit le dialogue reproduit la matière des dernières repliques; c'est le dialogue qu'il faut raccourcir.

A.

« L'important serait que ta sœur fût prévenue « de nos projets.

F.

« Je dois la voir ce soir.

A.

« Te charges-tu de l'avertir ?

F.

« Assurément.

A.

« Tu ne l'oublieras pas ?

F.

« Non.

A.

« Adieu donc; à demain!

F.

« A midi je serai là. Bonsoir. »

L'auteur reprend :

« A ces mots, ils se séparèrent. F... se rendit « sur-le-champ chez sa sœur, la mit dans cette « confidence, et lui fit part du rendez-vous qu'ils « s'étaient donné. *Le lendemain, à midi son-* « *nant*, etc... »

Il suffisait que A... prononçât cette courte phrase :

— Préviens ta sœur, et sois là demain à midi.

Comme on apprend, plus loin, que F... a fait la commission, et qu'il s'est trouvé au rendez-vous; nous n'avons pas besoin d'entendre sa réponse à son ami, ni de savoir s'il a promis *de ne pas oublier*. Enfin, l'auteur ayant ajouté : *A ces mots, ils se séparèrent*, se fût dispensé de nous instruire que l'un dit à l'autre : — *Adieu*

donc, et que ce dernier lui répondit : — *Bonsoir.*

Il est certain *qu'à ces mots* ils n'eurent plus rien de mieux à faire que de se séparer.

Dans la plupart des ouvrages où l'on introduit des dialogues, l'auteur, indécis sur la durée, sur les dimensions qu'il est convenable de leur accorder, peut se fixer encore d'après le volume de l'œuvre. Une longue conversation dévorant la moitié de l'espace, dans une fable, dans une histoire ou un conte, serait disproportionnée, comme une grande jambe, ou une grosse tête attachées à un petit corps. Les dimensions de chaque portion d'un ouvrage sont en relation mutuelle, et ce qu'on dit là du dialogue peut s'entendre de l'exposition, des descriptions, des figures, etc... Nos maîtres ont observé finement ces lois d'équilibre ; rarement les dialogues occupent plus du quart ou du cinquième de leur cadre, dans les récits légers proprement dits. On voit avec quelle sobriété et quel à-propos Voltaire, dans ses *romans*, fait converser ses héros ; la Fontaine, dans les *Fables choisies*, est tout aussi mesuré ; enfin, les *Contes de Perrault* sont entremêlés d'entretiens fort courts qui n'en sont que plus piquants et plus gracieusement enchâssés dans le style naïf du conteur. Ce sont de rapides fan-

taisies, semées dans le tissu des fables, comme les fleurs dans le tissu des prés.

Ainsi, le dialogue, par ses dimensions, par son opportunité, exerce sur le style une influence favorable ou nuisible, selon que l'auteur sait le couper, l'étendre, le saisir, ou le restreindre à propos. C'est non-seulement de la pureté, du goût, de l'imagination de l'écrivain que dépendent le charme et la bonne exécution d'un ouvrage; mais encore de l'observation, dans la distribution du plan, des convenances sans lesquelles le style étant hors de ses conditions naturelles, atteint difficilement à l'ampleur, à l'éclat, à la justesse, à la franchise, qui en font la beauté.

## X.

## DIGRESSIONS DÉPLACÉES.

Lorsque, dans un récit, l'on s'attache à faire passer dans l'âme du lecteur ses propres impressions, on cherche à s'emparer de lui par une foule de procédés, que l'on varie à dessein. Le style, d'abord, sera mis en harmonie avec les pensées qu'il exprime; on peuplera l'imagination du public, de tableaux qui sont comme la mise en scène du sujet, et font perdre de vue toute

autre matière. On éveillera dans l'esprit certains souvenirs; on laissera tomber des noms, propres à inspirer une émotion prévue. Bref, éloignant de ce lecteur toute distraction, on se gardera de lui montrer simultanément plusieurs tableaux trop divers, d'exciter à la fois des idées trop éloignées l'une de l'autre, et de le lancer brusquement d'un monde dans un autre. Tout ce qui ne se rattache pas à notre but, comme la branche au tronc de l'arbre, sera éliminé dans l'intérêt de l'ensemble. Un art qui ne manque pas aux convenances de ce genre, appartient nécessairement à un peuple très-avancé, parce qu'elles impliquent la connaissance du cœur humain. Ces artifices de style, les Grecs les ont possédés; Virgile les employa avec une délicatesse admirable. Parmi les modernes, les Français et les Italiens du seizième siècle en ont seuls deviné la valeur. L'Angleterre, l'Allemagne, l'Espagne même, ne parvinrent point, au même degré, à ces idées d'ordre et de raison, sans lesquelles une littérature demeure barbare.

Ce sont des lois ignorées des littératures dans leur enfance. Ennius, au jugement des Romains de l'empire, n'était qu'un fumier mêlé de perles, et les vieux poëtes français nous semblent bigarrés, brutaux, déraisonnables. Nous trouvons qu'ils ont confondu tous les genres, que

leur style ne se soutient pas, et nous déplorons le défaut de goût qui leur fait entremêler des comparaisons basses à des idées nobles, des mots grotesques à des sentiments sérieux. Artistes fantasques, coloristes sans harmonie, ils parviennent rarement à *l'effet*, et leur peinture manque de perspective. Au surplus, peintres et poëtes procédaient de même et avaient des défauts communs. Le vieux panneau flamand, qui représentait Abraham immolant Isaac en lui tirant un coup de fusil, traduit le sentiment poétique du moyen âge; le ridicule moyen dont l'ange s'avise pour désarmer le patriarche, voilà l'esprit du moyen âge.

Il y a plus ou moins de cette démence dans toute littérature mal formée, — ou déformée. Les défauts dont le siècle dix-septième s'abstenait, malgré l'exemple de ses devanciers, ces défauts nous y retombons, malgré le bon exemple de nos aïeux.

On ferait une curieuse collection des inconvenances que la nouvelle école a introduites dans les lettres contemporaines. Il s'agit présentement de celles qui se produisent sous la forme de digressions; et bien que ce défaut puisse avoir plusieurs causes et plusieurs effets, nous examinerons ici un seul cas particulier, que le hasard nous présente.

Une digression qui distrait le lecteur du sujet principal et divise l'intérêt que doit concentrer ce sujet, est dangereuse; elle devient vicieuse quand elle peut lutter d'importance avec la matière qui la fait naître, et plus vicieuse encore lorsqu'elle donne lieu à une série d'idées étrangères au dessein de l'auteur.

Un exemple éclaircira ce principe.

Voici ce qu'on lit dans un voyage dont l'auteur s'attache à faire revivre les souvenirs de l'antiquité grecque :

« ..... Nous avions à notre gauche Leucate, « aujourd'hui Sainte-Maure, qui se confondait « avec un haut promontoire de l'île d'Ithaque et « les terres basses de Céphalonie. On ne voit « plus dans la patrie d'Ulysse, ni la forêt du « mont Nérée, ni les treize poiriers de Laërte. « Ceux-ci ont disparu, ainsi que ces deux poi- « riers, plus vénérables encore, que Henri IV « donna pour ralliement à son armée, lorsqu'il « combattit à Ivry. Je saluai de loin la chau- « mière d'Eumée, etc.... »

Quoi! vous m'avez fait quitter la France et l'ère chrétienne; vous m'avez conduit en Grèce; vous me ramenez au souvenir d'Ulysse, d'Ithaque, de Laërte, au temps d'Homère et de la guerre de Troie; puis soudain, sans m'avertir, et dans la même phrase, vous parlez de

Henri IV et de la bataille d'Ivry, à propos d'un poirier!

On s'attendait à Minerve, à Mentor, à Télémaque, à Arcésius, aux amants de Pénélope et voici que le nom du roi Henri, jeté sans préparation, nous fait savoir qu'il faut changer le sens que nous avions donné à la ligne qui précède : les treize poiriers de Laërte.... ainsi que ces deux poiriers... — on doit transplanter ces deux poiriers à sept ou huit cents lieues, et à deux ou trois mille ans, dans la plaine d'Ivry.

Il faut bien en passer par là; mais adieu la Grèce, adieu l'antiquité païenne : l'enchantement se dissipe, le rêve a disparu, le Béarnais nous a réveillés. Ces poiriers français font réfléchir; on ne se rappelle pas tout d'abord ce que c'est, et l'on se met à fureter dans sa mémoire les pages de la vie de Henri IV. Alors, on voit Ivry, le fameux panache blanc; on pense involontairement à Sully, à la bataille d'Arques... — Et — Pends-toi, brave Crillon, — et charmante Gabrielle, — et ventre Saint-Gris, et... et voilà la Grèce, le fils de Laërte et les treize poiriers du bisaïeul de Télémaque furieusement loin.

Cette pensée de l'illustre voyageur donne lieu à d'autres considérations. Rien n'est plus juste, plus poétique, que de s'attrister à la vue des

ruines. C'est le moyen d'intéresser vivement le public aux grandes choses dont on lui fait voir le théâtre. Mais, en de tels sujets, la naïveté est dangereuse. Si le lecteur ne s'attendrit pas, il sourira; car les grands sentiments, quand ils reposent sur une base puérile, ont un côté plaisant.

On conçoit que le voyageur errant aux lieux où s'éleva Lacédémone, regrette les monuments écroulés, les temples détruits; on comprend les pleurs donnés aux édifices de Syracuse, disparus, quand *Pœstum* possède encore ses temples. A la rigueur, on comprendrait qu'en voyant l'île où régna le fils de Laërte, on remarquât péniblement qu'il n'y reste pas vestige de l'antiquité; mais, qu'on entraîne à sa suite les lecteurs durant un long voyage, et qu'on les fasse aborder au royaume du sage Ulysse, pour y déplorer la perte de treize poiriers qui jamais n'existèrent; c'est manifester, et attendre d'autrui une sensibilité par trop forte.

Vous ne jetez pas une pensée à ce port où s'embarqua le fils de Pénélope, à cette ville antique où retentissait la voix de Mentor, à cette grotte au bord de laquelle Ulysse endormi fut déposé par le navire des Phéaciens, à ce temple illustre qu'on avait élevé à Minerve, à ce palais dont les toits se perdaient dans les nues. Homère

ne vous dit rien à la hauteur de l'île d'Ithaque, et vos souvenirs tout entiers, vos sympathies de poëte se concentrent sur treize poiriers; et vous gémissez sur la fragilité des choses, parce que treize poiriers n'ont pu vivre trois mille huit cent sept ans, et n'ont pas eu l'honneur de se ranger en espalier sur votre passage!

Gardons-nous de dépenser trop de larmes pour *les vieux poiriers;* c'est le défaut des poëtes soi-disant religieux qui cherchent leurs inspirations dans le passé.

Évitons aussi de faire dire, en parlant des poiriers de Laërte, que nous ne les avons mentionnés qu'afin d'arriver à montrer un grain d'érudition historique, en introduisant une digression à propos des poiriers d'Ivry.

## XI.

## RÉSURRECTION DES FORMES DU MOYEN AGE.

On s'est avisé, depuis quelques années, de contrefaire le baragouin de Pierre Gringoire; imitation maladroite, comme toutes les imitations, et qui bariole le langage d'archaïsmes déplaisants. Les idiomes sont l'expression des mœurs; le moyen âge était religieux, mais grossier, et son caractère est différent du nôtre. La crainte de Dieu et des saints était grande;

les auteurs du temps leur prodiguaient les mêmes titres qu'aux seigneurs féodaux, idée d'esclaves qui conjurent le fouet. Mais, de nos jours, il paraît bizarre d'entendre des écrivains, prêts à tourner en moquerie les objets les plus vénérés, citer *monseigneur* saint Antoine et *madame* sainte Catherine. Si cette niaise coutume n'avait été abolie par le sens commun avant le siècle dix-septième, Fénelon et Bossuet auraient parlé, dans leurs écrits admirables, de *son excellence monseigneur saint Joseph ;* ce qui eût été assez comique. Nous avons poussé les manies gothiques jusqu'à altérer l'orthographe des vocables, et à rappeler les *s* originaires, dans certains mots où on les a remplacés par des accents circonflexes posés sur la voyelle précédente. Nous avons même introduit des *s* dans plusieurs vocables qui n'en eurent jamais : un auteur a intitulé son livre : *Contes drolastiques.* A côté des formules sottement respectueuses que nous venons de signaler, nous avons recueilli les jurons, les blasphèmes d'une époque barbare, et nos drames, nos tragédies romantiques sont hérissés de ces termes rocailleux. Ces sottises ont reçu le nom de *couleur locale,* et souvent ce badigeon *en vieux* est appliqué avec une prétention ridicule. Dans un drame fort vanté une reine parle ainsi : « Je l'ai invité à prendre une tasse *de cette*

« *liqueur que l'on tire des fèves arabes que vous* « *avez rapportées de vos voyages.* » Tout cela pour signifier : — Je lui ai fait prendre du café.

Mais *café* était trop moderne ; il fallait faire de l'alchimie à propos du déjeuner actuel des portières de Paris.

Le même auteur affecte d'écrire : — On l'a *meurtri*, pour on l'a tué ; on l'a *navré*, pour on l'a assommé. Pourquoi ce mélange ? Composez en langue d'*oil ;* adoptez le style de la cour du roi Guillemot ; mais soyez conséquent, et après avoir écrit : « Sachez, dit *Jehanne*, que *Messire* « (c'est du bon Dieu qu'il s'agit) m'a ordonné « d'aller *devers* le *gentil dauphin...*, » ne parlez pas de *décisions rapides*, de *réactions*, ni d'*expéditions militaires.* Votre *Jehanne* ne peut dire de pareilles choses, et *Monsieur* l'archange saint Michel ne lui a pas dit davantage, même pour se mettre au goût du temps : « *avant que tu ne te sois relevée de dessus tes genoux ;* » parce que (pour user de votre style), *oncques* on n'a parlé *en cette sorte.*

Puis, Messieurs du moyen âge, à quelle époque de la langue le prenez-vous ? On ne parlait pas sous saint Louis comme sous Charles VI ; et, de Charles VI à François Ier, la langue s'est encore modifiée : mais vous n'êtes pas arrê-

tés par ces niaiseries, et votre moyen âge s'étend sans peine jusqu'au règne de Malherbe. Il est vrai que vous êtes mal à votre aise en ce qui concerne l'orthographe, et que les vieux mots se sont modifiés, depuis les romans de chevalerie; mais cela n'est rien, et plus l'orthographe d'un vocable est brutale et baroque, plus ce vocable est ancien : cette opinion donne lieu à d'affreuses méprises.

Vous ignorez qu'il est beaucoup plus aisé de lire *Jehan de Saintré, le Rosier des guerres, Philippe de Comines*, et même les romans du Cycle de la maison de Vienne, que de déchiffrer les poëtes de la pléiade, que de débrouiller le néologisme ingénieux et savant du docteur Alcofribas. Si donc vous tenez à parler comme au moyen âge, si vous tenez à faire du *drolastique*, faites-vous une orthographe, et ne croyez pas, avec Voltaire, que « il eût autant « valu parler l'ancien celte, que le français du « temps de Charles VIII et de Louis XII, et « que la langue était inintelligible avant Fran- « çois Ier. »

Voltaire connaissait le vieux parler tout juste autant que l'ancien celte; voilà pourquoi il jugea si apertement.

Revenons à notre sujet. Ces formes gothiques sont-elles nobles? Non. Sont-elles délicates? Non.

Sont-elles faciles pour le public, et les trouve-t-il agréables? En aucune façon. Sauf quelques savants fort dédaigneux de la littérature de fantaisie, il n'est guère que les archivistes paléographes qui soient aptes à juger de ces matières, et ils se piquent de les juger sans merci. Quand j'étudiais, en qualité de pensionnaire de l'École royale des Chartes, la diplomatique et la langue romane, on tournait en dérision, je m'en souviens, les erreurs divertissantes de MM. les littérateurs.

Le moyen âge est médiocrement intéressant sous le rapport des lettres. Les plus illustres des auteurs modernes qui en ont tenté la réhabilitation, ont vu leur gloire compromise par la présence en leurs œuvres, de l'élément difforme, lié partout aux souvenirs de cette époque. Le plus beau siècle des bas temps, celui de Philippe-Auguste et de Louis IX, n'a rien produit de complet, rien d'élevé; et sur quarante-trois mille vers, que l'auteur de ces lignes a eu l'inexprimable avantage de traduire en français pour le *Panthéon littéraire*, sur cette énorme quantité de phrases et de mots, il n'a pas glané une seule idée et il a rencontré rarement des mots habilement combinés.

Cessons donc de prétendre à rajeunir un style parfaitement mort, Dieu merci, et n'affectons

pas, pour faire pièce à Boileau et à Ménage, d'admirer ce qui n'est point admirable. Nos maîtres éternels sont dans l'antiquité grecque et latine; la pure tradition pour notre France, le moment classique de notre langage, c'est le printemps du règne de Louis XIV. Ce prince succède pour nous, à Périclès et à Auguste.

Quant à ceux qui pensent être de dignes écrivains chez une nation polie, en réveillant les honteuses expressions de *ribauds*, de *truands*, de *malingreux*, etc...; en jurant par le diable, par les saints et par les lames des poignards; en attribuant aux rois de France et à leur cour le parler des halles et de la cour des Miracles; pardonnons-leur ces excès, ils se font remarquer comme ils peuvent: le style de Pascal n'est pas à la portée de tous; l'éducation et le goût qui ont enfanté les romans de madame de la Fayette ne sont point faits pour un siècle de licence constitutionnelle.

Quoi qu'il en soit, les auteurs qui s'avisent de bigarrer la langue française, en la jonchant des dépouilles de son premier âge, nous font l'effet de gens qui voudraient ajuster sur le corps d'un homme fait, les langes qu'il porta dans son enfance, au temps où il bégayait encore.

## XII.

## DE LA COULEUR.

Elle est subordonnée au tour des idées, non à la disposition ou à la recherche des mots. Ce n'est pas en affectant des locutions du temps de François Ier, ce n'est pas en bourrant vos vocables de *s* étymologiques et d'*y* surannés, ce n'est pas en singeant Rabelais, le singe du seizième siècle, que vous parviendrez à mettre dans la bouche de François Ier ou de Bayard un langage qui nous rappelle ces héros.

Rien de plus opposé à la couleur que les pastiches. Ce dernier moyen est employé par les gens inhabiles pour teindre un drame, un roman, une histoire; mais que leur bariolage est loin du ton véritable! La couleur joue à peu près le même rôle dans un ouvrage que dans un tableau; c'est à la fois une qualité du style et un don de la nature; un don que parfois on perd, pour avoir longtemps pratiqué un mauvais système, pour s'être contraint à voir d'une certaine façon.

Tous les sujets ne sont pas favorables aux coloristes, et parmi les sujets convenables, il faut encore qu'on ait l'art de choisir ceux qu'on est

apte à peindre : distinction moins difficile pour l'artiste que pour le poëte, parce que l'exécution apparaît d'avance plus nette, plus précise à l'imagination du premier qu'à celle du second. Cependant il est important à celui-ci de s'en préoccuper, car il n'est pas de beau style sans une couleur juste et brillante. Si le texte se prête à la couleur, la tâche est facilitée et l'œuvre s'embellit à moins de frais sous les doigts de l'écrivain. Ce point a donc une haute importance.

Le style comporte plusieurs nuances, qui doivent être diversifiées, mais à la condition de rentrer dans l'harmonie générale, qui est *une*.

La couleur dépend d'une manière immédiate de notre organisation, puis des objets qui nous ont entourés, des observations que nous avons faites, des spectacles qui nous ont frappés; toutes circonstances qui modifient notre nature et la développent dans un sens particulier. Mais on ne doit pas, dans le but d'acquérir cette faculté, se faire un parti pris de colorer son œuvre; c'est en procédant de la sorte que nombre d'auteurs s'égarent. L'art, ici, se borne à nous apprendre à discerner ce qui s'accommode avec nos qualités de coloriste, de ce qui ne nous est pas accessible. Le choix du sujet étant fait habilement, ne cherchons plus rien; les tons viendront d'eux-mêmes; l'ouvrage s'éclairera d'une

manière suffisante, pourvu que nous n'ayons pas l'imprudence de poursuivre, sous prétexte de coloration, une foule de petites manières pauvres, une multitude de petits moyens sous lesquels disparaissent l'ensemble et la vérité.

Veut-on, par exemple, que le style rappelle l'Orient? Il sera inutile de hérisser la phrase de cent noms bizarres, d'armes et d'ustensiles employés chez les Turcs. Peut-être, en parlant même tout à fait turc, garderiez-vous une couleur très-française. Il ne suffit pas d'entasser les *k*, les *j* pour arriver à un style oriental, et tout homme qui s'écrie : Allah, allah! n'entre pas au paradis de Mahomet.

Les nuances orientales éclateront dans la description du pays, si vous avez le sentiment de son caractère; elles s'accuseront dans le portrait des habitants, si leurs physionomies vous ont frappé; dans leurs paroles ou bien dans vos pensées, si vos rêves de poëte ont réalisé pour votre imagination la vie orientale. L'auteur des *Orientales* n'a jamais été jusqu'à Marseille. L'auteur du *Voyage en Orient* a visité une partie du Levant, la couleur de ces climats convenait mal à ses pinceaux. M. de Chateaubriand qui, dans l'*Itinéraire*, l'écrase de sa supériorité comme coloriste, nous apprend que ses naturelles inclinations l'ont porté toute sa vie à la

lecture de la Bible et d'Homère. En allant à Jérusalem, il retournait dans sa patrie poétique. Il existe entre la couleur du style et la nature de l'auteur une frappante analogie; analogie avantageuse à qui sait se connaître; fatale à qui se méprend. Voltaire, formé à Paris au milieu des salons du dix-huitième siècle, excellait dans la raillerie et dans la poésie légère. Rousseau, élevé dans la solitude des montagnes, sur le versant des Alpes, était rêveur, et peignait la nature avec des proportions inconnues aux auteurs de son temps. Il a produit Bernardin de Saint-Pierre, Normand qui se plaît aux petits aspects, aux frais ombrages, aux prairies jonchées de fleurs. Il ne voyait que laideur dans les grandes savanes du nouveau monde.

Combien de fois l'expérience a démontré que des montagnards tels que Rousseau échouent dans les ouvrages légers, où leurs grandes qualités deviennent pesantes! Est-il besoin d'ajouter que Voltaire n'aurait pas su créer Héloise, ni dépeindre les lieux qu'elle habita?

Les écrivains nés sur les bords de notre Océan ont la forme grave, ample, sonore, et la couleur de leur style les a toujours fait distinguer de leurs confrères. Chateaubriand, Bernardin de Saint-Pierre, Lamennais, ont des nuances communes qu'ils doivent à leur commune patrie.

La grande affaire est donc de ne pas établir une contradiction entre sa propre nature et l'œuvre qu'on entreprend. Il y a quelques années, l'un de nos plus charmants poëtes, celui qui sait le mieux esquisser, avec le crayon rouge du dernier siècle, *les coteaux modérés* qui bornent l'horizon de Paris, ces forêts-jardins entremêlées de châteaux qui rappellent de doux souvenirs; ce poëte donc partit pour la Suisse et y établit quelque temps sa résidence. L'occasion était belle; il décrivit. Ce qu'il rapporta était charmant. Tout semblait au premier plan; on distinguait des arbres et des fleurs sur la cime des Alpes, depuis le bas du pays de Vaud; les tons étaient mignards, les pics adoucis avec soin; bref, les proportions avaient disparu. Il n'avait esquissé qu'un frais vallon encadré de buttes; Meudon, Ville-d'Avray, Enghien, quelque chose, enfin, de modeste, de spirituel, de mignon, de gracieux; mais l'immensité de ces aspects, rien n'en donnait l'idée; la couleur était absente.

Telle est, soit dit en passant, la cause pour laquelle tous nos peintres français ont échoué à reproduire ces sites gigantesques qui ne leur sont pas familiers, qui les abusent, et dont ils ne se rendent pas compte.

Ce n'est pas à dire qu'on ne puisse, sans être d'un pays, le dépeindre et s'en approprier le ca-

ractère; on y réussit même sans avoir quitté sa chambre. Si l'expérience vient s'ajouter à cette propriété qui indique un grand sentiment artiste, on excelle. Lorsque M. Mérimée fit paraître *Matteo Falcone*, il n'avait pas vu la Corse, et l'on admira la richesse et la vérité de son style, dont la couleur parut juste. Depuis lors, il a fait le voyage, et il s'étonne de la pâleur de son ouvrage d'autrefois. A son retour, il a écrit *Colomba*, qui est un chef-d'œuvre. La Corse, et ses mœurs et son climat, sont là tout entiers.

Aucun ouvrage, au surplus, ne démontre mieux que la couleur est tout à fait indépendante de la recherche des mots et des constructions étranges. Le style en est simple, naturel, et d'autant plus facile pour le lecteur, qu'il est très-adroitement travaillé. Ce qui, dans ce livre, produit une coloration si animée, c'est la manière dont les caractères sont tracés, et le soin qu'on a mis à faire agir, penser et parler les personnages, conformément à leur physionomie et à la nature qui leur est assignée: rien de ce que dit l'un d'eux ne pourrait indifféremment sortir d'une autre bouche, tout concourt à la ressemblance et à la vie.

Un autre genre de mérite ajoute encore à l'effet, c'est l'emploi d'un moyen que l'on ne doit pas négliger de mettre en pratique quand le su-

jet le comporte. Ce moyen est le jeu des contrastes ; les peintres en savent bien la puissance. Si, traçant la relation d'un voyage, vous racontez des mœurs singulières, des climats dissemblables des nôtres, ne craignez pas de vous montrer fortement *impressionné* par la nouveauté du spectacle; servez franchement de repoussoir à vos héros de rencontre, et ne prétendez point à vous faire admirer tour à tour en sauvage, en Andalous, en Égyptien, en Calabrois. Si vous vous travestissez de la sorte, vos personnages paraîtront ordinaires et sans plus d'originalité que vous-même.

On use de ressources analogues dans les ouvrages d'imagination où l'on ne se met pas en scène, mais où rien n'empêche qu'on introduise des rôles de second plan, destinés à trancher par de vives oppositions sur les principales figures. En agissant ainsi, l'on établit des contrastes qui, du plan, passent dans l'exécution du style, le nuancent et le varient.

C'est par le continuel usage de cet artifice que Shakspeare a donné à ses œuvres une couleur si brûlante et si complétement inimitable. Si l'on séparait le roi Lear de son fou, la création resterait grande et noble; mais le héros pâlirait. Dans *la Tempête*, dans *le Songe d'été*, le poëte a multiplié jusqu'au sublime les éblouissantes ri-

chesses de tons que cette méthode est susceptible de réunir. Les Allemands entendent bien la couleur : les Latins la sentirent moins que les Grecs; et comme notre littérature classique a été greffée sur la latine, il s'ensuit que la couleur a longtemps été notre moindre qualité. Le seizième siècle la possédait fraîche et brillante; mais elle a pâli depuis lors peu à peu. Corneille et Molière, la Fontaine, Perrault, madame de Sévigné, gardèrent un style plus coloré que leurs contemporains; ils procédaient encore des traditions du siècle d'Amyot, de Montaigne et de Théophile; mais après eux, et jusqu'à J.-J. Rousseau, on cessa d'étudier la nature, et l'on peignit le style avec trois ou quatre nuances de convention. Le résultat était harmonieux, le dessin grand quelquefois; mais l'ensemble est souvent monotone. L'étude des chefs-d'œuvre de ce siècle, jointe à l'observation, au culte religieux et assidu de la nature, donnerait lieu à une littérature magnifique. Par malheur, l'esprit de l'homme est exclusif.

On a récemment inventé l'expression *couleur historique*, pour désigner je ne sais quelle imitation grotesque du style ou des façons des siècles anciens, imitation pratiquée dans des romans, et même dans des traités historiques. C'est cette mode, ce sont ces prétentions qui ont si promp-

tement jeté du ridicule ou de la défaveur sur ce qui tient au moyen âge; temps héroïque de notre histoire, qu'un ou deux poëtes avaient pieusement tiré de l'oubli. Le succès parut facile; les harpies littéraires se ruèrent sur ce festin, et corrompirent tout. Aujourd'hui, cette *couleur historique* consistant à parler en mauvais français, à jurer, à tenir des propos de tavernes, cette soi-disant couleur, pétrie de boue et de vin, est tournée en dérision. Lors même qu'elle affecte un langage plus relevé, celui des sentiments, par exemple, elle ne trouve plus grâce; parce que sous l'harmonie et le naïf du vieux langage, on a déguisé la niaiserie, la fadeur de l'idée, plus fade et plus niaise encore d'ordinaire, que les plus insipides *bouquets* du temps de madame Dubarri.

Cette *couleur* fausse, ce jargon décoré du nom de *couleur locale*, dont Walter Scott nous a fourni des modèles brillants et dangereux, platement contrefaits en France, cette littérature barbare, qu'une mode éphémère a produite, se sont évanouis, à quelques volumes près, qui se commettent à huis clos, en province; mais cette mode a laissé des traces funestes dans le style des historiens.

Il n'est pas inutile de redire que la couleur de leur style et de leurs ouvrages dépend, non

pas de la manière dont on parlait, dont on pensait, il y a cinq cents ans, mais de celle dont ils penseront et s'exprimeront eux-mêmes. Quiconque, avec un style coloré, saura conter en français l'histoire des Capétiens, conservera la couleur de son style, s'il fait l'histoire des empereurs de la Chine, encore qu'il ne sache pas plus la langue chinoise qu'un membre de la Société asiatique. La *couleur* ne découle donc nullement d'une étude paléographique; Virgile ignorait l'idiome d'Énée, de Didon et du bon Évandre; de même qu'Homère, le père du roman historique, se préoccupait fort peu sans doute des vieux mots grecs du temps d'Ulysse et de Calypso. Cependant, pour n'être pas coloré à l'aide du même procédé que l'*Histoire des Ducs de Bourgogne*, le style de *l'Énéide* et de *l'Odyssée* n'est pas précisément incolore. Ce n'est donc point en cherchant la forme des écrivains de l'époque dont il fait l'histoire, qu'un auteur parviendra à bien colorer son style.

Pour arriver à ce résultat, le premier point est de posséder à fond son sujet, d'avoir étudié les mœurs, les localités, les coutumes, et jusqu'au détail de la vie matérielle de ses héros, afin que le lecteur voie nettement le théâtre sur lequel l'action se déroule. L'historien a besoin aussi, et plus encore que le romancier, d'une

connaissance profonde de la nature humaine et du cœur. Il faut, enfin, qu'il recherche ces qualités philosophiques, en vertu desquelles l'histoire était le genre d'écrit qui plaisait le plus à Montaigne. « Les historiens (disait-il) sont ma « droicte balle; ils sont plaisants et aysez : et « quand et quand l'homme en général, de qui ie « cherche la cognoissance, y paroist plus vif et « plus entier qu'en nul aultre lieu; la diversité « en détail, et vérité de ses conditions internes « en gros, et la variété des moyens de son assem- « blage, et des accidents qui le menacent. »

Si l'on veut que le style soit chaud et animé, il ne faut pas, sous un vain et étroit prétexte de conscience, se retrancher certains détails, certaines circonstances que l'on peut déduire des faits généraux, et rattacher à eux, d'une manière logique, dans le but d'animer et de vivifier le tableau. Ce scrupule de ne rien ajouter et de copier servilement est d'un homme qui méconnaît les lois et les exigences de l'art. L'important n'est pas que le lecteur sache que le fait matériel est purement ceci ou cela; mais qu'en lisant, son imagination soit frappée, et que, saisi par la vraisemblance, il se dise : — les choses ont dû se passer ainsi.

Il faut confesser aussi qu'on traitera difficilement de la politique des États, si on n'y a été mêlé

en quelque manière, et qu'on parlera peu apertement des princes et des cours, si l'on a vécu loin des cours et des grands. Dans ce cas, le ton n'aura point la dignité, la suffisance qui conviennent, ou bien il ne les soutiendra pas. « Les « seules bonnes histoires (ajoute Montaigne), « sont celles qui ont esté escriptes par ceulx « mesmes qui commandoient aux affaires, ou « qui estoient participants à les conduire, ou au « moins qui ont eü la fortune d'en conduire « d'aultres de mesme sorte : Telles sont quasi « toutes les grecques et romaines..... ...Que « peult on espérer d'un médecin traictant de la « guerre, ou d'un escholier traictant des des- « seings des princes !... »

L'homme du métier aura toujours une couleur plus vive, plus éclatante; il peindra plus juste, plus largement, sans être refroidi ou intimidé par le doute et la crainte de s'égarer. Là, où tout autre tournerait prudemment au court, c'est là même qu'il brillera le plus. Par malheur, le temps est passé où les Césars pouvaient écrire des *Commentaires*, où les Comines savaient composer des *Mémoires*.

Dans la poésie qui vit d'images et de figures, la richesse de la couleur tient à la limpidité, et surtout à la nouveauté de ces mêmes images. Cette nouveauté dépend en grande partie de l'ori-

ginalité avec laquelle elles sont offertes. Elle gît dans la forme et dans le fond. Pour qu'une image se colore énergiquement dans l'imagination du lecteur, il faut qu'elle le frappe pour la première fois, et l'étonne. Si le tableau a déjà cent fois glissé sous ses yeux, si sa pensée rebutée ne s'y porte plus, n'en évoque plus les formes, alors l'idée du poëte se présente à lui dénuée de son prestige, et totalement décolorée.

Telle est la cause pour laquelle il existe tant de vers bien faits, que nous n'avons pas le courage de lire, tandis que d'autres, sur des sujets analogues, nous captivent et nous ravissent. Cette réflexion s'applique également à la prose, dans laquelle le sentiment poétique doit également, et sous d'autres formes, porter sa lumière sacrée.

Le poëte qui trouve le mieux aujourd'hui les images neuves et saisissantes, c'est M. Victor Hugo ; aussi passe-t-il pour le plus splendide coloriste de notre temps, en matière de style. Il y a là, certes, un don de Dieu, mais c'est l'étude qui l'a fait fructifier. Aucun homme, en effet, n'observe et n'interroge la nature avec plus de persévérance et de ferveur. Tout ce que ses yeux rencontrent, la pensée le copie soudain, et il le met en réserve dans sa vaste mémoire : sans cesse il va regardant, examinant, et

il rapporte tout à l'objet de ses préoccupations continuelles.

Soyez certains qu'il n'est pas d'autres moyens d'arriver à la riche couleur du style : simplicité dans l'exécution, mais multiplicité des idées, des formes et des images. Les seuls conseils qu'on puisse donner à cet égard, sont ceux qui semblent susceptibles d'empêcher un auteur incertain, de chercher ces qualités admirables dans de petits procédés mécaniques, dont le résultat est de dénaturer le goût et de fausser un talent à son aurore. Quant à la marche à suivre, la nature toute-puissante ici, garde le secret de de ses méthodes; c'est d'elle seule qu'on les apprendra. Sous ce rapport, les livres sont pleinement inutiles; les règles, les systèmes, s'ils sont trop rigidement suivis, peuvent nuire; le style de la plupart des savants en est la preuve. Il faut aimer, il faut courtiser la nature, et observer beaucoup le monde; il faut réfléchir sur les hommes et sur les choses; sentir, penser, vivre enfin; acquérir avec l'expérience le jugement et la fière indépendance des idées. Tandis que de grands professeurs alignent de la prose glaciale et des vers incolores avec l'aide de méthodes infaillibles, il est, dans les déserts du Nouveau-Monde, des Indiens qui, sans savoir

lire, improvisent des chants d'une poésie, d'une couleur inimitables.

## XIII.

## DES PARADOXES.

On ne fit jamais une guerre plus acharnée aux paradoxes que dans le dernier siècle, et jamais époque ne se montra plus paradoxale. Les plus grands adversaires du paradoxe sont les philosophes, que néanmoins ce genre de proposition fait vivre : mais comme chacun ne peut tirer d'une seule pensée, d'un seul système sa subsistance, il est nécessaire de classer parmi les paradoxes les théories de ses rivaux, afin d'avoir un prétexte plausible pour ériger à leur place de nouvelles théories, qu'un plus jeune, à son tour, démonétisera.

L'abbé Girard a jugé à propos d'enseigner, dans une remarque, que le mot paradoxe n'est pas synonyme d'*incroyable*. Il est évident qu'un adjectif ne saurait être synonyme d'un substantif, puisque deux vocables de la même espèce ne sont jamais absolument synonymes. L'abbé Girard aurait pu démontrer tout aussi victorieusement que *prudence* et *rusé* ont une valeur différente. Il eût été plus spécieux de constater la nuance qui sépare le substantif *paradoxe* des mots *men-*

*songe*, *erreur;* de l'idée, enfin, qu'on attache à un raisonnement faux. Le paradoxe, l'étymologie l'indique, est une proposition contraire à l'opinion commune. Les vérités les plus excellentes ont commencé par être des paradoxes. Le génie qui découvrit que la terre tourne a passé pour paradoxal; notre foi religieuse est un paradoxe chez les Turcs.

Il appartient donc à tout esprit audacieux de créer des paradoxes, que le temps et la raison justifient ou réprouvent. Toute la question est de savoir les présenter favorablement, et de les étayer sur des arguments persuasifs. Il faut se les faire pardonner.

Notre vanité n'aime pas à recevoir un échec; lors donc qu'on se propose de prouver aux gens, qu'ils se trompent, et qu'ils méconnaissent une vérité dont on se fait le hérault, on doit dorer la pilule, et prendre garde d'offenser le lecteur en lui disant : — Vous êtes un sot, et seul je suis sage au milieu des fous. Le paradoxe demande donc à être préparé; son énonciation exige un style insinuant, modeste, ou jovial, mais tout à fait exempt de pédanterie. Déraciner tout doucement l'opinion qui tient lieu de celle qu'on souhaite faire adopter; s'appuyer sur des raisons généralement admises, et les employer comme des armes contre la conclusion qu'elles amènent

d'ordinaire; puis conclure humblement par la proposition hardie, sans effaroucher le public; voilà le triomphe de l'art. Le lecteur, en vous écoutant, a pressenti votre pensée, l'a trouvée lui-même, et la reçoit avec plaisir, tout fier de vous avoir deviné. Ces procédés sont familiers aux prédicateurs, quand ils cherchent à convaincre les sceptiques des vérités de la foi.

Dans la littérature proprement dite, le paradoxe est un brillant, une étincelle; il faut se garder, dans le style élevé, de prodiguer un ornement qui parfois ressemble à du clinquant. Un poëme épique, une tragédie, ne sont pas terres propres à la culture du paradoxe; les développements qu'il demande deviendraient des hors-d'œuvre; et s'ils sont supprimés, le paradoxe pourra choquer. D'ailleurs, ce genre de pensée est le fruit d'un raisonnement presque *quintessencié*, et, dans les ouvrages dramatiques, on évite d'entraver le mouvement de l'action, en philosophant à outrance. Les tragédies de Voltaire offriraient plus d'intérêt, s'il eût mieux observé cette règle de la composition dramatique. C'est surtout à propos des ouvrages de théâtre que l'on peut dire avec Quintilien : « *Scribitur..... non ad probandum.* »

Quoique l'histoire repose sur des faits, et qu'elle ait pour but de raconter, non de disser-

ter, on ne saurait en bannir les paradoxes, considérés comme des conclusions nouvelles que l'auteur sait tirer du fond de son sujet, envisagé d'un certain point de vue, ou avec un esprit particulier. Mais la recherche systématique du paradoxe, mais l'asservissement formel des événements à une idée préconçue ne sauraient être approuvés ; car, parmi les arguments et les combinaisons philosophiques ou politiques, le plan disparaît, le fil s'embrouille ; et la narration noyée, ralentie au milieu des plus belles pensées du monde, devient défectueuse.

On reprochera éternellement cette manière d'écrire l'histoire, à M. Michelet; à moins que ses livres ne durent pas éternellement.

Pour jeter des paradoxes attrayants, sans offusquer personne, il est bon, dans la littérature légère, de dérider ses lecteurs en donnant au style certaines grâces négligées, propres à faire croire que l'on tient médiocrement à son opinion, et qu'on n'est pas trop enorgueilli de soi-même. Le paradoxe qui fait la leçon est condamné d'avance; le paradoxe enjoué, adroitement appendu comme un ornement de fantaisie, à une période quelconque, brille dans son coin d'une lueur modeste.

Deux hommes ont vécu de paradoxes : Jean-Jacques et Voltaire : l'un, enjoué, facile, homme

de bonne éducation, d'esprit prodigue et sceptique, se vit adopté sur-le-champ, et passa la vie la plus douce; l'autre, solemnel, pédagogue et puritain, ne s'attira que démentis et querelles. Nous aimons l'entretien capricieux, original, d'un gentil compagnon; nous pardonnons tout à qui nous séduit: le maître qui nous régente est toujours odieux, et la vanité mise en jeu sait lui donner tort.

Ainsi, le paradoxe gracieux, le paradoxe badin, le paradoxe hypocrite même, sont susceptibles de plaire; le paradoxe magistral et bouffi, quelque beau parleur qu'il soit, n'est pas agréable. — Mais, diront quelques-uns, les graves idées qu'émettait Rousseau... — Ne l'étaient guère dans le fond, auprès de celles de Voltaire qui, en se jouant, a déraciné les plus profondes croyances, et bouleversé la société tout entière. La sottise importante, cherchant à se déguiser, imagina la gravité, dont elle s'affubla.

De nos jours, le paradoxe est fort cultivé, mais avec peu de goût; on l'emploie comme un facile moyen de faire de l'esprit, d'être remarqué; et en vérité, la manière dont on le construit demande peu d'imagination. Voici comment s'y prennent quelques-uns de nos journalistes et de nos romanciers : ils saisissent une vérité, bien solide, bien banale, la première venue, et

la renversent. Ainsi, qu'un auteur ait à se plaindre, en été, du mauvais temps :

« Il faisait (s'écriera-t-il) un de ces froids noirs « du mois de juin....., » ou bien : « Le froid « redouble chaque jour; nous approchons de « l'été. »

« L'amour n'existe plus.....» (paradoxe des coquettes surannées).

« L'amour n'exista jamais.... » (paradoxe de ceux qui n'ont jamais su plaire). Le paradoxe peint à grands traits son auteur.

Nous citerons, parmi les paradoxes à grand effet, celui de l'auteur d'*Antony*, sur l'amitié :

« C'est un sentiment bâtard dont la nature n'a « pas besoin, une convention de la société, que « le cœur a adoptée par égoïsme, où l'âme est « constamment lésée par l'esprit, etc... »

Si celui-là est neuf, il est loin d'être consolant. Il offre, en outre, l'inconvénient, dans la scène où il a trouvé place, de rendre moins intéressant le principal personnage.

J'ai lu quelque part : — orgueilleux comme la modestie. — La pudeur est une invention des bossus. — La vertu est le produit d'une organisation froide. — L'économie est la mère de tous les vices.

On désigna, du temps de Corneille, OEdipe sous le nom *du criminel innocent*. De nos jours

on a procréé toute une série de paradoxes au profit des assassins sensibles, des galériens vertueux et des sublimes voleurs de grandes routes. Il n'est sorte de folies qu'on n'ait imaginées pour réhabiliter l'infamie.

C'est avec des paradoxes qu'on gouverne les nations:

Monarchie républicaine, — paradoxe.

Le roi règne et ne gouverne pas, — paradoxe fort nuageux.

Tous les hommes sont égaux entre eux, — paradoxe.

L'insurrection est le plus saint des devoirs, — paradoxe.

Une démocratie tempérée, — la démocratie pacifique, — paradoxes.

La philanthropie est l'amour de l'humanité; la philosophie, l'amour de la sagesse, — paradoxes.

Ce mot, comme on le voit, se prend en mauvaise part, quand il est jeté isolément, et que l'on dit tout sèchement d'une proposition : — C'est un paradoxe.

Tous les peuples ont donné dans ce travers de l'esprit, et la chose ne mérite pas un autre nom, quand on s'y livre sans conviction, pour le seul plaisir d'être bizarre. Les Grecs s'y adonnèrent avec prédilection; leurs tragiques, et

Eschyle même, en sont assez bien fournis. Euripide raconte que les femmes sont des fléaux que les dieux irrités imposèrent à l'homme; il ajoute que si elles n'existaient pas, l'homme vivrait heureux et libre dans sa maison, achetant dans les temples, moyennant des vases d'or ou d'argent, des enfants selon son goût ou sa fortune. La nécessité des femmes, pour une semblable opération, lui paraît absurde. Une pareille opinion, contestable parmi les hommes, est à coup sûr, aux yeux des femmes, un paradoxe fort méprisable.

Les paradoxes dont l'unique objet, en prenant le contrepied des vérités les plus simples, est d'abdiquer le sens commun, sont d'un méchant style et d'un goût pitoyable; c'est de la plaisanterie sans esprit. Quelle grâce peut-on trouver à écrire, comme l'a fait M. S..., à propos de deux époux, dont l'un est infidèle, que — quelquefois *un et un font trois?* Il est vrai que ceci n'est pas même un paradoxe, dans l'acception réelle du mot. Mais toutes ces comparaisons, si faciles à trouver, — vigoureux comme le sexe faible, — ignorant comme un membre de l'Académie des sciences, — ne sachant pas plus lire qu'un bibliothécaire, — despote comme un libéral, — pauvre comme un prince, — riche comme un banqueroutier, — vicieux comme

un moine, — égoïste comme une sœur de charité, etc..., etc..., sont des paradoxes vains, froids, insolents, et d'une prétention fâcheuse. Quand ils se reproduisent souvent, ils fatiguent et irritent. Quelques auteurs se font des réputations équivoques, à l'aide de certains apophthegmes séduisants pour les écoliers et les oisifs, qui les redisent afin de paraître *originaux*. — Le beau est dans le laid, — rien n'est vrai... que le faux. — Les gens les plus vertueux aiment qu'on soit immoral, — La volupté est une religion, — On hait ses amis plus que d'autres personnes, parce qu'on les connaît, — Toutes les passions sont bonnes, etc...

Ces fantaisies sans portée n'ont rien de fin, rien de spirituel; la méthode par laquelle on les obtient est trop niaise, trop vulgaire, pour que l'invention ait le moindre mérite. Autant on doit se louer d'être original, autant il faut se garder de passer pour baroque et prétentieux. L'abus de ces façons de parler ôte peu à peu le sentiment de la valeur des expressions, et finit par constituer un jargon tout hérissé de singularités. Leur effet le plus commun est de faire passer l'auteur qui s'y adonne pour une imagination épuisée, et pour un esprit sans justesse.

## XIV.

## DES LONGUEURS.

En quoi consistent les longueurs, et comment les définir? Interrogez un de ces faiseurs de journaux quotidiens qui retaillent à coups de ciseaux la littérature des feuilletons. — On appelle longueur, répondra-t-il, tout ce qui n'est pas indispensable à l'intelligence ou à la marche de l'action. Descriptions, pensées, portraits, sentiments, développements, analyses, il retranchera tous *ces détails;* or, ces bagatelles constituent l'œuvre du littérateur, le reste n'est qu'une plate esquisse dénuée d'effet, de couleur, de relief : ces *longueurs* arrachées, il ne reste qu'une stérile anecdote, qu'un récit d'almanach, qu'une espèce de procès-verbal. En élaguant ce qui est propre à l'auteur, ce qu'engendre sa pensée à côté d'un fait historique ou romanesque, voici à quoi se réduirait *René* de M. de Chateaubriand : « Il était une fois un jeune orphelin ruiné et désœuvré, qui avait une sœur; cette sœur ayant conçu pour lui une criminelle passion, entra dans un couvent pour s'y soustraire; et le frère partit pour l'Amérique, où il fit connaissance avec des sauvages, à qui il conta son aventure. »

— Cela manque d'intérêt, dirait un tailleur de feuilletons, à un auteur inconnu qui lui ap-

porterait *René;* cela est trop long, cela est froid; lisez *les Mystères de Paris*, lisez les *Ribauds*, lisez *les Truands,* lisez les bons modèles.

Un académicien, de ceux qui sont littérateurs, observait dernièrement, que les journaux, les libraires et les théâtres d'aujourd'hui n'accepteraient pas un seul des chefs-d'œuvre de notre littérature, s'ils leur étaient présentés par un écrivain sans renom.

Le motif du refus serait la simplicité de l'action; le prétexte avoué, les *longueurs* de l'ouvrage. Quelques auteurs, se pliant à la frivolité d'une foule illettrée et aux exigences d'un stupide mercantilisme, ont avili de leur mieux la littérature d'imagination.

La cause première du mal est qu'on ait voulu donner à toute force de la littérature à des gens pour qui les lettres ne sont pas faites. La France entière lit les journaux : dans cette immense cohue de lecteurs, les intelligences un peu hautes, les esprits cultivés sont en minorité; comme c'est à la majorité qu'il s'agissait de plaire, on a dû créer une littérature à sa portée. Loin d'élever les idées et l'âme de son public, l'homme de lettres *a servi* l'abonné suivant ses goûts; flattant, pour lui plaire, les mauvais penchants, les caprices déréglés et les passions basses. Peu à peu, ce public s'est blasé; il a fallu, pour le distraire, les

monstruosités, les choses imprévues, les complications de faits. De là, cette théorie qui proscrit, sous le nom *de longueurs*, tout sentiment, toute peinture, toute poésie. Depuis quelques années, l'éducation de la multitude a fait des progrès si admirables, qu'à juger des lecteurs d'après les œuvres qu'on leur destine, on croirait que les abonnés des feuilles publiques sont à Toulon ou à Brest, avec leurs écrivains favoris. J'ignore ce que ces derniers pensent d'eux-mêmes, je ne sais quelle opinion conçoivent les lecteurs, de leurs pourvoyeurs littéraires; ce que je puis affirmer, c'est que ceux-ci ne semblent pas professer à l'égard de ceux-là le respect le plus profond.

Cette contagion a infecté la librairie, qui forcée de lutter contre la littérature périodique, a sottement cru devoir combattre avec les mêmes armes, et qui met en volumes, des feuilletons dans lesquels *les longueurs* ne sont pas admises.

Il est triste de penser qu'un jeune écrivain, qu'un penseur, qu'un poëte d'un sentiment très-élevé, s'il venait à éclore, ne trouverait pas à se produire dans la France du dix-neuvième siècle, ou bien, qu'il passerait inaperçu, entre les viols, les meurtres et les empoisonnements quotidiens des romans du jour.

Les seuls véritables gens de lettres susceptibles de continuer la lutte, sont ceux qui se sont fait jour avant ce désastreux état de choses, ou bien ceux qui, ayant acquis un peu de renom au prix d'un sacrifice à Baal, ont ensuite brûlé ce qu'ils avaient feint d'adorer et sont rentrés dans la droite voie. Cette catégorie, qui contient la gloire et l'espérance des lettres françaises, se compose d'écrivains qui, tout en gardant l'indépendance dont on a besoin pour modifier ses idées et sa manière, suivant l'esprit de son siècle; savent, secouant la routine des platitudes académiques, et rejetant les ignominies de la littérature marchande, se frayer des chemins nouveaux sous l'inspiration des vrais maîtres classiques.

C'est à eux seuls, c'est à ceux qui les aiment que ces essais sont destinés. Laissons donc cette théorie *des longueurs*, suivant les trafiquants de journaux; misères dont le souvenir fera sourire plus d'un confrère qu'elles firent pleurer jadis; et cherchons en quoi réellement consistent *les longueurs* que l'on doit éviter, et comment elles se glissent dans un ouvrage.

Les longueurs sont, des parties disproportionnées avec l'ensemble du plan d'un ouvrage, ou mal distribuées dans l'ordonnance du drame.

Quelquefois ce sont des matières étrangères à la constitution générale de l'œuvre, et qui, seulement intercalées, ne s'y rattachent nullement; mais ici, le défaut indique chez l'auteur un jugement si faux, un savoir si borné, que nous ne nous en occuperons pas.

Notre première explication définit l'effet en indiquant les causes; — un défaut de proportion, ou un vice de position : les choses n'ont pas les dimensions convenables, ou bien elles sont hors de leur place.

L'inconvénient des longueurs est l'amoindrissement ou l'extinction de l'intérêt.

Si, dans un ouvrage assez court, vous introduisez un long portrait fort détaillé et très-fini, d'un personnage, qui durant l'action à laquelle il prend part, ne doit paraître que de profil; si vous dépeignez minutieusement un caractère, une physionomie, et que votre drame soit comme une petite esquisse, tandis que la figure en question est parachevée dans ses naturelles proportions; il est évident qu'elle sera trop vaste, trop étudiée par rapport au reste; qu'elle sortira du cadre, et que l'on ne s'y intéressera point. Ce défaut est excessivement commun : un personnage de prédilection nous absorbe; nous pénétrons dans l'analyse, nous le rendons l'objet de développements qui seront sacrifiés dans le courant de

l'œuvre et resteront sans utilité. Ces explications superflues, ces coups de pinceau surabondants, voilà des longueurs. — Il s'agit d'une courte nouvelle : un voyageur en berline traverse un pays pour se rendre au théâtre de l'action. Ce pays, on n'y reviendra pas; mais il se trouve que l'auteur connaît cet endroit à merveille, et qu'il en trace une admirable description. — Longueur.

— Vous expliquez ce qui s'est passé entre deux personnages, puis vous dialoguez la scène, afin qu'elle semble plus vive. — Longueur.

— Après avoir annoncé un résultat que chacun attendait, et qui concentre l'intérêt, vous tracez un chapitre rétrospectif dans lequel vous montrez le jeu connu des moyens par lesquels on est arrivé à cette fin. — Longueur.

Vous commencez un livre par de longues explications à propos de personnages qui n'ont pas encore paru, au lieu d'engager l'action, et sans que le lecteur ait le plus léger motif pour s'intéresser à ces inconnus. — Longueur, et de la pire espèce. (Walter Scott sacrifiait parfois à cette méthode défectueuse, un volume sur quatre.)

Un autre genre de longueur est celui qu'on peut reprocher, dans les ouvrages dramatiques, à ces explications placées à la tête des pièces, et

échangées entre deux personnages, qui se racontent, à l'intention de l'auditoire, des faits dont ils connaissent l'un et l'autre les moindres détails. Ces sortes de commérages fatiguent le public, et ne l'intéressent pas assez pour qu'il se les rappelle. Il n'y prête pas d'attention; néanmoins, il saisit le fil de la pièce, ce qui démontre l'inutilité de ce moyen d'initiation.

Les monologues sont souvent de véritables longueurs, surtout quand ils n'ont pour but, ni de jeter de la lumière sur quelque ressort caché de l'action, ni de compléter la peinture du caractère de celui qui les prononce.

Les préfaces, lorsqu'elles sont inutiles au lecteur, et qu'elles sont écrites au point de vue de l'auteur et pour lui-même, sont des longueurs dans un ouvrage. Leur but doit être, ou d'introduire le public dans la pensée du livre, si l'accès en est embarrassé, ou de contenir certaines idées générales qui en font partie et qu'on n'a pu classer dans le corps du volume. Les préfaces sous la forme de discours sont presque toujours des *longueurs*, expression qui caractérise exactement l'éloquence hors de propos. L'éloquence est un moyen et non un but.

Souvent, quelque portion d'un ouvrage paraît longue, parce que les matières sont mal distri-

buées. A mesure qu'un sujet se développe et qu'une action se déroule, les dispositions du lecteur se modifient : ce qu'il eût bien accepté aux premières pages, il ne le souffrira pas à la seconde partie. Dans ce genre de difficulté, la nature est un excellent guide.

Au moment où nous faisons connaissance avec un homme, où nous cherchons à apprécier son caractère, à acquérir des renseignements sur sa vie, tout ce qui le concerne nous intéresse et excite notre curiosité; une confidence, une anecdote, les réflexions qu'il fait, les opinions qu'il manifeste, tous ces détails nous captivent et sont précieux pour nous. Mais quand nous avons longtemps vécu avec ce même homme, après que nous l'avons vu agir en diverses occasions, lorsque nous le savons par cœur, les confidences prévues qu'on nous ferait à son propos, les explications sur sa manière de sentir et de penser, que l'on nous prodiguerait, n'auraient plus rien de piquant. Si, dans une circonstance quelconque, ce personnage lui-même s'avisait de nous développer ses idées, de traduire ses sentiments, nous l'arrêterions pour lui faire observer que nous savons ce qu'il va prendre la peine de raconter; à moins que nous ne l'écoutions par politesse, en déguisant notre ennui.

Ces réflexions ne se présentent pas assez sou-

vent à la pensée des auteurs dramatiques; parfois ils font tenir à leur héros, au quatrième acte, des discours qui ne convenaient qu'au premier; mais le plan mal distribué exige une préparation de seconde main pour amener le dénoûment. A mesure que l'on s'approche de la péripétie, l'action doit de plus en plus envahir la scène; les réflexions, les *hors-d'œuvre*, il les faut supprimer; l'auditeur est trop agité pour savourer posément des pensées bien dites. Après les cinq premières scènes d'un ouvrage d'imagination, l'opinion du lecteur, du spectateur, sur les personnages qu'il a vus, est invariablement formée; s'il n'en juge pas suivant l'intention de l'auteur, c'est qu'elle n'est pas nettement accusée. Si la peinture est incomplète, les retouches ne seront point appréciées; l'image est déjà gravée dans l'esprit du public. Dès lors, tout ce que vous ajouterez après coup, il le qualifiera *de longueur*, et le retranchera de l'œuvre.

Les réflexions morales, survenant trop tard, entravent le drame et ne fructifient pas. D'ordinaire, elles sont le produit des événements, et dans ce cas, la sagacité de la foule les distinguera sans peine. Et même, au plaisir produit par le spectacle, se joindra, pour elle, la satisfaction d'avoir tiré cette fine conclusion que l'auteur *n'a pas sentie..... peut-être.*

« Mais quand vous avez fait ce charmant *quoiqu'on die*,
« Avez-vous compris, vous, toute son énergie? »

Telle sera toujours la réflexion qui consolera le public, lorsqu'il aura été forcé d'admirer. Par là, il croit s'élever au niveau de l'auteur, se tirer de la médiocrité; et c'est sous cette humble forme qu'il s'écrie : — *Et in Arcadiâ*.....

Tout ouvrage qui n'éveille pas des sentiments analogues n'est pas sympathique aux lecteurs, et obtient rarement un plein succès. Il est vrai d'ajouter que fréquemment on parvient, tout en atteignant ce genre de mérite, à enfanter les plus médiocres platitudes.

La plus sûre des méthodes, pour qui veut éviter les longueurs, consiste à ne jamais mettre en œuvre un sujet sans avoir préalablement tracé sévèrement le plan général. Il faut pressentir, en écrivant la première page, ce que contiendra la dernière; sans quoi, mille embarras imprévus, survenant dans la voie de l'auteur, le jetteront dans les digressions et les développements saugrenus. L'art que l'on produit *à la toise*, sans échelle de proportion, sera toujours, quoi qu'on fasse, enfantillage ou marchandise, et l'auteur d'un travail aussi peu raisonné rappellera à ceux qui savent, cet écolier qui commençait un paysage par peindre la queue d'un chien.

Une autre règle à observer pour éviter les longueurs, c'est de ne pas étendre en récit ce qui est susceptible d'être mis en action. Le défaut qu'on signale ici caractérise nos anciennes tragédies françaises; le peu d'intérêt qu'elles présentent provient uniquement de ce que jamais le poëte n'adopte un parti formel entre la forme narrante et la forme dramatique : indécision d'où résultent d'éternelles longueurs, et des pièces telles, que deux pages suffiraient pour en contenir la substance, si les *hors-d'œuvre* étaient élagués. Ces hors-d'œuvre, il est vrai, sont beaux et sublimes, mais trop considérables pour le sujet qui les supporte, ils l'atterrent et l'anéantissent. Ainsi plieraient et succomberaient de faibles lianes auxquelles on attacherait des pommes ou des oranges.

Mais, sans chercher dans un art dont les traditions sont perdues, des leçons inutiles, donnons à ces idées une application plus spéculative.

Chaque fois qu'à l'aide d'un incident rattaché au plan général, on peut dépeindre un personnage, le caractériser, le faire connaître, il faut profiter de ce moyen naturel et préférer l'action au récit descriptif. Cette forme dramatique, en effet, est la plus concise, la plus saisissante et la plus agréable au lecteur, à qui elle donne la sa-

tisfaction d'apprécier lui-même, d'exercer son esprit et de deviner son héros.

Souvent l'incident sera peu de chose; souvent même ce sera une des circonstances d'un incident secondaire lui-même dans l'ensemble. Mais si la touche est bien appliquée, elle n'échappera point aux yeux; le lecteur en déduira dix pages de conséquences ingénieuses, qu'il trouvera charmantes, et vous en aurez épargné quatre.

C'est surtout au début d'un ouvrage qu'il faut artistement user de l'économie de ces méthodes, puisque c'est là qu'on dispose tous les ressorts destinés à jouer plus tard, et à réagir sur une action dont on doit prématurément avoir acquis la pleine intelligence. Il est urgent d'échelonner là les fils de l'intrigue, afin que, l'action engagée, on puisse la faire se dérouler librement dans un espace large et peu encombré.

Cependant cette exposition, composée d'ordinaire de plusieurs expositions partielles, sera monotone, si la même allure est donnée à chacune de ses parties constituantes. Sans la variété, les feuillets semblent longs. Les formes du racontage, description ou portrait, sont analogues entre elles; ressource bornée : or, les moyens dramatiques sont diversifiés à l'infini.

Plusieurs écrivains d'aujourd'hui possèdent le

secret de ces procédés, et l'un des plus habiles, sous ce rapport, est M. Mérimée. Il laisse à ses héros le soin de se dépeindre eux-mêmes; il ne les décrit pas, il les fait agir; le lecteur conclut et n'oublie pas. M. Mérimée va plus loin; il met en action des détails de mœurs, des coutumes locales, et ne fait jamais intervenir l'auteur dans les développements de l'ouvrage. Cette manière exige beaucoup d'adresse et de réflexion, mais elle donne lieu à un vif intérêt. Le drame ainsi conçu est fortement coloré, les personnages ont beaucoup de vie et de mouvement, le style est piquant, varié, et les longueurs deviennent impossibles.

Examinons comment il pratique un tel système, et éclaircissons la théorie avec un exemple. Mais auparavant, supplions les esprits chagrins de ne pas trop se récrier sur le *mauvais goût* qui nous porte à ériger en modèle un auteur vivant, et qui a du succès. Admirant, sans envie, les gloires contemporaines, n'ayant nul intérêt à les nier, nous n'en sommes pas à pardonner à la poésie, à la condition que le poëte mourra. Les leçons les plus profitables, à notre sens, sont celles qui proviennent des hommes et qui s'adaptent aux idées de notre temps; il nous répugne d'admettre que le secret de faire éclore des fleurs,

de transmettre le charme avec la vie, est enfoui tout entier dans la poussière des catacombes de la littérature. Retournons vite à notre propos, de peur d'être accusé de donner dans *la longueur.*

Il s'agit du début de l'histoire de *Colomba,* ce tableau si fidèle et si minutieux des mœurs de la Corse. Un jeune homme, sur qui doit se concentrer l'intérêt de l'ouvrage, s'est embarqué avec un colonel anglais et sa fille; les trois passagers ne se connaissent pas plus que nous ne les connaissons nous-mêmes; seulement on a prévenu l'Anglais et sa fille que ce jeune homme est Corse et qu'il appartient à une famille de *caporaux.*

Maintenant, il est question *de faire connaissance;* de définir le caractère, l'humeur, l'éducation, l'esprit de ces personnages, et surtout du jeune Corse. Voici comment M. Mérimée s'y prend:

« ..... Le jeune homme ôta sa casquette en « voyant le colonel, et le remercia, sans embar- « ras et en bons termes, du service qu'il lui « rendait. (En l'admettant à bord.)

« — Charmé de vous être utile, mon garçon, « dit le colonel en faisant un signe de tête ami- « cal, et il entra dans la yole.

« — Il est sans gène, votre Anglais, dit tout

« bas en italien le jeune homme au patron.

« .....

« .....

« — Ils ont bonne tournure, ces soldats fran-
« çais, dit le colonel à sa fille en anglais; aussi
« en fait-on facilement des officiers. »

On cause : le jeune homme montre de l'aisance, de la simplicité; il risque même avec assez de hardiesse une fort galante allusion à l'adresse de la jeune miss. Réduit à la demi-solde, parce qu'il a combattu à Waterloo, il retourne chez lui (dit-il), « léger d'espoir, léger d'argent,
« comme dit la chanson.

« Et il soupira en regardant le ciel.

« Le colonel mit la main à sa poche; et,
« en retournant entre ses doigts une pièce
« d'or, il cherchait une phrase pour glisser
« poliment son offrande dans la main de son
« ennemi malheureux. (Légères incorrections de
« style.)

« — Et moi aussi, dit-il d'un ton de bonne
« humeur, on m'a mis à demi-solde ; mais.....
« avec votre demi-solde, vous n'avez pas de quoi
« vous acheter du tabac. Tenez, *caporal.*

« Et il essaya de faire entrer la pièce d'or
« dans la main fermée que le jeune homme ap-
« puyait sur le bord de la yole.

« Le jeune Corse rougit, se redressa, se mor-

« dit les lèvres, et paraissait disposé à répondre « avec emportement, quand tout à coup, chan- « geant d'expression, il éclata de rire. Le colonel, « la pièce à la main, demeurait tout ébahi.

« — Colonel, dit le jeune homme reprenant « son sérieux, permettez-moi de vous donner « deux avis : le premier, c'est de ne jamais offrir « d'argent à un Corse ; le second, c'est de ne pas « donner aux gens des titres qu'ils ne réclament « point. Vous m'appelez caporal, et je suis lieu- « tenant. Sans doute, la différence n'est pas bien « grande, mais.....

« — Lieutenant ! s'écria sir Thomas, lieute- « nant ! Mais le patron m'a dit que vous étiez ca- « poral, ainsi que votre père et tous les hommes « de votre famille.

« A ces mots, le jeune homme se laissant aller « à la renverse, se mit à rire de plus belle et de « si bonne grâce, que le patron et ses deux ma- « telots éclatèrent en chœur.

« — Pardon, colonel, dit enfin le jeune homme ; « mais le quiproquo est admirable, je ne l'ai com- « pris qu'à l'instant. En effet, ma famille se glo- « rifie de compter des caporaux parmi ses ancê- « tres ; mais nos caporaux corses n'ont jamais eu « de galons sur leurs habits. Vers l'an de grâce « 1100, quelques communes s'étant révoltées « contre la tyrannie des seigneurs montagnards,

« se choisirent des chefs qu'elles nommèrent *ca-*
« *poraux*. Dans notre île, nous tenons à hon-
« neur de descendre de ces espèces de tribuns.

« — Pardon, Monsieur! s'écria le colonel,
« mille fois pardon. Puisque vous comprenez la
« cause de ma méprise, j'espère que vous vou-
« drez bien l'excuser.

« Et il lui tendit la main.

« — C'est la juste punition de mon petit or-
« gueil; colonel, dit le jeune homme riant tou-
« jours et serrant cordialement la main de l'An-
« glais.... »

Là-dessus, il invite l'Anglais à venir chasser dans ses terres; le colonel reste tout honteux de sa méprise et multiplie les efforts pour la faire oublier. Ils soupent ensemble et découvrent qu'ils ont combattu en face l'un de l'autre à Waterloo. De plus, sir Thomas a été blessé en Espagne par le père du lieutenant.

« —Votre père! (s'écrie le colonel) par ma foi,
« c'était un brave! j'aurais du plaisir à le voir,
« et je le reconnaîtrais, j'en suis sûr. Vit-il
« encore?

« — Non, colonel, dit le jeune homme pâlis-
« sant légèrement.

« — Était-il à Waterloo?

« — Oui, colonel; mais il n'a pas eu le bon-
« heur de tomber sur un champ de bataille.....

« Il est mort en Corse.... il y a deux ans.... Mon « Dieu! que cette mer est belle! Ne trouvez-« vous pas.... etc.... »

L'emploi de ce moyen se présente souvent dans des circonstances plus importantes, et produit des effets plus grands; mais l'exemple est, ici, simple, naturel et sans complication propre à rendre l'analyse difficile.

Observons d'abord que le petit incident qui marque cette conversation tire l'intérêt qu'il cause, de l'incertitude, de l'ignorance où l'on est, au sujet des personnages qui viennent d'être offerts. Ces détails nous édifient sur la position de l'un d'eux, sur le caractère de l'un et de l'autre, et l'on s'y complaît pour ce motif même. Mais si ce quiproquo amenait autant de paroles, vers la fin du livre; ce qui est rapide à l'introduction se transformerait en longueur.

Une autre remarque à glaner en passant, bien qu'elle ne se lie pas directement à l'idée qui nous occupe, c'est que, en dépit de l'intérêt rattaché aux héros d'un ouvrage, et malgré la plus grande concision, le public ne s'éveillera pas, s'il n'aperçoit dès les premières pages, le drame commençant à poindre, s'il n'entrevoit quelque peu l'action, prétexte sous lequel il subit une lecture. Cette tendance de l'esprit de la foule, l'auteur l'a comprise à merveille, et au milieu de

ces entretiens, il a su concentrer soudain l'intérêt sur un fait, — la mort du père du lieutenant, à propos de laquelle on pressent quelque mystère. Ce souvenir a fait pâlir le jeune homme; il s'est hâté d'en détourner l'attention. Nous voilà curieux de suivre ce Corse, et nous sommes satisfaits de n'avoir pas fait connaissance avec lui pour rien.

Revenons à l'ensemble de cette petite scène dialoguée. Les explications qu'elle abrége, les descriptions, les portraits dont elle tient lieu, on les entrevoit sans peine. Il s'agissait, avons-nous dit, de dépeindre deux personnages; ce but est-il atteint? Supposez, lecteur, que cette traversée a réellement eu lieu, que vous avez assisté à l'entretien, et qu'un ami vous demande, — Quel homme est-ce que le colonel?

— Un assez bon diable, répondrez-vous, loyal et simple comme un militaire; d'un caractère doux et liant, mais d'un esprit borné. Généreux, bienveillant du reste, et dépouillé de cette morgue que l'on reproche en général aux Anglais.

Voilà fort en raccourci ce qu'une réponse verbale énoncerait; mais un portrait, à moins de tomber dans la sécheresse, exige une forme plus étalée, mieux arrondie; l'auteur en le traçant est entraîné à la poursuite des finesses de

la physionomie ; il tient à produire *un morceau* important, complet, et afin de ne pas retoucher plus tard, défaut qui allonge un récit, il recherche toutes les expressions qui, dans le courant du drame, se doivent peindre sur ce visage et il réunit tout dans ce premier cadre. L'inconvénient est, 1° que l'intention n'étant pas devinée, l'explication paraît longue; 2° que l'on a oublié les signes caractéristiques en question, lorsqu'on arrive à l'endroit où ils ont à se manifester.

Tandis que par la méthode de M. Mérimée, les personnages se dessinent peu à peu, se dévoilent petit à petit, et qu'on se familiarise avec eux d'une manière croissante, et tout à fait naturelle, puisqu'elle est conforme à ce qui a lieu dans la vie ordinaire. Ce procédé est donc le meilleur, chaque fois que la nature du sujet en permet l'usage.

Plus un auteur est faible, moins il l'emploie : ce qui est très-bien n'est jamais facile. La coutume, en pareil cas, des écrivains du deuxième ordre, dramaturges, conteurs ou romanciers, est de décrire minutieusement leurs héros; puis d'engager l'action entre eux, et de la conduire de telle sorte que les lecteurs admirent à quel point l'auteur a su deviner le naturel de ses personnages. Prétention burlesque, puisqu'il a

manifestement prophétisé après coup; la scène ayant été le motif des portraits qui la précèdent. Dans les écrits ainsi ordonnés, le moindre mal qui puisse advenir, c'est l'amoindrissement de l'effet de ladite scène; le pire inconvénient, c'est l'inutilité de l'exposé préalable. Or, ce qui est inutile, c'est ce qu'on nomme, à proprement parler, une longueur.

Les louanges que nous avons données à M. Mérimée relativement à l'un de ses personnages, s'appliqueraient mieux encore à l'interlocuteur du colonel.

La fille de cet officier est crayonnée par le même procédé, sans que le lecteur soupçonne l'intention de l'artiste, mais d'une manière plus légère et moins explicite, attendu qu'elle doit rester au second plan. Ainsi voilà une économie de trois portraits qui eussent rendu cette exposition longue, froide et monotone. Tout l'ouvrage, au surplus, est conduit comme ce début. Jamais l'auteur n'explique, ne développe, ou ne décrit : les personnages se dépeignent eux-mêmes, en agissant; leur vie raconte leurs mœurs, leurs coutumes; aussi, tout est-il calculé; pas une syllabe oiseuse, pas un mot qui n'ait son intention, sa portée, son résultat. M. Mérimée a étudié plus d'une fois le style et l'ordonnance des contes de Voltaire, les plus

exquis modèles de brièveté, de simplicité, d'élégance et de concision.

Une cause fréquente des longueurs, c'est le mauvais choix que l'on fait, dans le drame, de la situation par laquelle on doit débuter. Le commencement logique et le commencement dramatique sont, comme l'on sait, choses toutes différentes; il faut saisir, pour entrer en matière, le point par lequel on pénètre le plus vite dans la partie intéressante des choses, par lequel on dépeint le plus nettement et avec le plus d'économie les hommes et le lieu de la scène. Lorsqu'un incident, lorsqu'un épisode nous initient aux mœurs et aux caractères des gens, c'est par là qu'il faut ouvrir la voie; et tel est le moyen de pratiquer fructueusement la méthode que nous avons signalée dans M. Mérimée. C'est en faisant ainsi, que Walter Scott a produit un chef-d'œuvre, dans l'exposition d'Ivanohë; tout l'ouvrage se ressent de ce début. Pourquoi a-t-il si rarement appliqué à ses autres romans un procédé qu'il avait, ce jour-là, si habilement découvert?

Outre ces longueurs provenant des disproportions du plan, ou de la distribution vicieuse des matières, il en est d'autres qui germent, comme des champignons, sur les diverses parties d'un écrit de longue haleine. Une digression, un por-

trait, un dialogue, une description peuvent être entachés de ce défaut ; ce n'est pas ici le lieu de disserter là-dessus ; car ces observations rentrent naturellement dans le travail dont furent tour à tour l'objet, la description, le dialogue, les digressions, etc.....

## XV.

## DU PASTICHE.

— PASTICHER. —

Si le mot est nouveau, la chose ne l'est pas ; les imitateurs datent de loin. Depuis plus d'un siècle, nous avons emprunté aux Italiens leur substantif *pasticcio*, pour désigner, en peinture, un ouvrage exécuté dans la manière d'un maître. L'on a étendu jusqu'à la littérature le sens de ce nom naturalisé, dont l'usage s'étendra davantage encore ; car l'an passé, un marchand de lampes à mécanique m'a dit que les lampes d'un de ses concurrents n'étaient — qu'un insolent *pastiche*. Ce vocable, parfaitement consacré maintenant, est plus expressif que le mot imitation, et indique une servilité plus grande, dans l'auteur de l'œuvre que l'on qualifie de la sorte. On imite un genre, on fait le pastiche d'un style, d'une *manière*. Les plus grands écrivains ont quelquefois fait applaudir à leurs imitations ; quiconque de parti délibéré se livre

au pastiche, est blâmable. Le style étant l'homme lui-même, un adroit imitateur sait se rendre original par la forme : le producteur de pastiches abdique son individualité et dérobe la forme d'autrui.

Virgile s'inspira d'Homère et imita Théocrite. Campistron essaya de produire des pastiches du style de Racine.

Un critique de bas étage reprochant un défaut analogue à l'un de nos jeunes poëtes, l'accusait naguère de *pasticher* M. Victor Hugo; ce critique commettait un barbarisme, *pasticher* n'étant pas un mot français, et n'ayant pas même l'excuse d'un verbe corrélatif dans la langue italienne.

C'est dans la première jeunesse que l'on a le plus de tendance à s'abandonner au pastiche. A cet âge, où l'on n'a pas encore su se créer une manière propre, on subit volontiers l'influence des lectures que l'on fait. L'homme proche de l'adolescence est disposé comme l'enfant, dont le singe est l'emblème, à contrefaire tout ce qui le frappe. Cette inclination naturelle, que la maturité de l'esprit peut seule déraciner, doit engager les jeunes gens à ne pas précipiter leurs débuts; car il résulte souvent, de l'habitude du pastiche, que l'esprit se routine à un style d'emprunt, dont il lui devient mal-

aisé de se défaire. S'essayer à faire le pastiche de plusieurs maîtres, est une étude que l'on ne saurait absolument interdire aux jeunes gens. Ainsi commencèrent presque tous les grands artistes : avant d'être le divin Raphaël, Sanzio copia le Pérugin. Mais, à l'ombre de l'imitation servile, se développent certains traits de physionomie, propres à l'auteur qui tâtonne encore; germes destinés à se développer, et qui, peu à peu, quand il se connaîtra, absorberont et feront disparaître la forme empruntée.

Si le pastiche d'une œuvre quelconque réunissait les divers genres de mérite du modèle, je ne vois pas pourquoi l'on ne féliciterait pas le copiste, au lieu de le railler. Pour mon compte, je préférerais infiniment un peintre qui produirait, en s'adonnant au pastiche, des tableaux de Fra-Bartholomeo, ou d'André del Sarte, à un croûton parfaitement original. Par malheur, les maîtres emportent avec eux le secret de leurs beautés et ne sont guère accessibles que par leurs défauts. Pour contrefaire d'une manière sensible le style d'un poëte, on s'attache à certains traits caractéristiques, on les exagère, et l'on procède comme les dessinateurs de caricatures, qui arrivent par le moyen facile de *la charge*, à une ressemblance saisissante, mais dis-

gracieuse. C'est ainsi que le *Télémaque* a donné lieu à *Numa-Pompilius*, à *Gonzalve de Cordoue*, qui à leur tour, rajeunis par l'auteur des Martyrs, ont fait éclore des ouvrages tels qu'*Ipsiboë* et le *Solitaire*. L'auteur d'*Atala* s'inspira de l'*Arcadie* de Bernardin de Saint-Pierre, et plus encore, d'un petit roman fort inconnu, dont le sujet et le style ont beaucoup d'analogie avec *Atala*. Cet opuscule parut le premier, sous le titre d'*Ouliana*, sans nom d'auteur.

Lors de l'apparition de la nouvelle de M. de Chateaubriand, on fit une seconde édition d'*Ouliana, nouvelle américaine*, avec cette épigraphe :

« Ouliana est la sœur aînée d'Atala. »

Lemercier lui-même, à cette époque, se prétendit spolié, et accusa l'auteur du *Génie du Christianisme*, d'avoir copié — *l'Homme sauvage* que le public ouvrit pour décider la question, et condamner Lemercier. Cette lecture vengea M. de Chateaubriand.

Néanmoins, on signale en lui des tendances marquées vers le pastiche. Tantôt il s'inspire des poëtes antiques, tantôt des Pères de l'Église, ou de la Bible ; et ses imitations toujours immédiates le conduisent à pénétrer dans la manière de ses modèles. Ce qui lui appartient, c'est l'élévation de ses pensées et la forme

dont il les revêt toujours. De pareils faits sont assez importants pour nous empêcher de condamner tout à fait le pastiche. Le plus pur, le plus flexible de nos prosateurs, Charles Nodier a passé sa jeunesse à faire des pastiches; il a dû peut-être à cet exercice une partie de sa souplesse, de sa dextérité en fait d'exécution littéraire. Malgré ces préoccupations, il est parvenu à un procédé parfaitement original. On ne saurait s'imaginer à quel point il réussissait à produire illusion dans ces sortes de calques : on en jugera, d'après ces fragments de pastiches, calqués, l'un sur la Bruyère, l'autre, sur Bernardin de Saint-Pierre :

« . . . . . Mais vous, qui êtes souverainement « prudent et sage, et qui dédaignez d'un mépris « plus qu'humain toutes les foiblesses puériles « de vos semblables; dites-nous, Criton, quel « souci secret vous travaille depuis quelques « années? Pourquoi vous a-t-on vu tout à coup « volontairement exilé du monde, abandonner « l'état honnête qui vous faisoit vivre, et la mai- « son de vos parents, et la société de vos amis, « et la cité qui réclamoit vos services? D'où vient « que votre tête a blanchi avant l'âge, que vos « membres se sont desséchés, que vos yeux se « sont troublés comme ceux d'un maniaque? « Êtes-vous malade, insensé ou poëte? Je ne me

« suis point mépris. Vous travaillez à une grande « épopée, qui doit porter votre nom jusque dans « les siècles les plus reculés du monde, si la « mort prématurée, dont la misère vous menace, « attend, pour vous frapper, que ce bel ouvrage « soit à son terme. J'aime à croire, puisque telle « est votre fantaisie, que la poussière des pyra- « mides sera depuis longtemps balayée par le « vent, avant que les vers de Criton soient sortis « de la mémoire des hommes, et que la postérité « révérera Criton au prix de Virgile et d'Homère. « Mais en quoi ce nom vous est-il si cher, que « vous lui fassiez le sacrifice de vos loisirs, de « votre tranquillité, de votre vie entière?..... « ..... O louable vocation! « admirable emploi du temps! homme vraiment « judicieux, qui sourit, du haut de sa sagesse, « de voir le vulgaire se consumer en efforts pour « des cordons et des hermines, et qui n'aspire, « quant à lui, qu'à faire retentir, à travers les « temps qui ne seront peut-être jamais, six lettres « de l'alphabet arrangées d'une certaine sorte! »

Voici l'autre pastiche :

« Au treillis serré qui garnit sa fenêtre rusti- « que, la capucine du Pérou accroche de toutes « parts ses tymbales d'un vert mat, et ses cornets « mordorés, tandis qu'un vieux lierre, décora- « tion naturelle de la maison du pauvre, garnit

« tout le mur extérieur de ses fraîches tentures,
« où pendent de petites baies noires comme du
« jais. »

Rabelais, Molière, Boileau, excellèrent dans le pastiche; on connaît les imitations que fit ce dernier, de Balzac et de Voiture; ces trois écrivains se livrèrent au pastiche satirique, qui, dit Ch. Nodier, « a un avantage incontestable,
« puisqu'il fait ressortir le ridicule d'un mauvais
« langage ou d'un faux talent. »

M. M. d'A... a rimé en deux vers un pastiche plaisant de la manière de l'abbé Delille. Il s'agit d'un curé malpropre, dont il fait le héros d'un poëme burlesque. Voici comment il en dépeint la chaussure :

« D'un indigo foncé l'onde dépositaire
« Avait teint ses bas blancs d'un azur adultère. »

Cette faculté d'imitation ne surprend pas chez des écrivains supérieurs et maîtres de leur plume; mais, ce qui est plus singulier, des auteurs très-médiocres sont parvenus à contrefaire, sans rester inférieurs au modèle, les artistes les plus forts, le style le plus délicat. Un nommé Le Suire, ayant publié un roman dont le titre m'échappe, jugea à propos de lui donner pour préface une lettre de J. J. Rousseau. L'épître eut grand succès; Jean-Jacques, à qui l'on en parla, déclara qu'il ne connaissait point Le Suire, et

n'avait jamais ouï parler de son roman. Le livre étant ensuite tombé entre les mains du Genevois, la lettre le surprit à un tel point, il y retrouva si bien la nuance de son esprit, et le tour de son style, que, doutant de sa mémoire, il n'eût pas juré qu'il n'avait point écrit cette lettre. Le Suire était un écrivain détestable, quand il n'imitait pas.

En général, le style le plus franc, le plus naturel, est le plus difficile à contrefaire; d'où il suit que l'habitude du pastiche peut détruire, chez un auteur, le sentiment de ces qualités, et le précipiter dans un genre forcé, bizarre, et tout à fait de convention. Le pastiche d'une forme caractérisée par sa singularité même, est aisé, mais dépourvu de mérite et de valeur. Singer tout de bon les idylles de Gessner, les poésies d'Ossian, c'est être dupe de soi-même. Sous ce rapport, *les Paroles d'un croyant*, pastiche des saints Évangiles, constituent un ouvrage indigne du talent de son auteur. Ce style est aussi vain qu'ambitieux; les rédacteurs des petits journaux seront de cet avis, eux qui, avec un succès tout pareil, se livrèrent cent fois à cette espèce de facétie.

Quand on se propose, à l'âge où l'on n'est pas encore sûr de sa méthode, d'éviter le pastiche, il faut mettre assez d'intervalle, entre ses

lectures et le moment où l'on prend la plume, pour effacer l'impression trop vive que les livres ont laissée.

On diminuera aussi la propension au pastiche, en choisissant d'une certaine manière les objets de ses études. Puisque le style est d'autant plus facile à imiter, qu'il est plus violemment coloré, plus étrange, plus exclusivement propre à l'individu qui le crée, il est évident qu'en s'attachant de préférence aux écrivains simples, naturels, concis, exempts de recherche et de fantaisie phraséologique, on sera moins porté à les contrefaire. En effet, l'ensemble de leurs traits se prête mal à être reproduit par l'exagération de *la charge;* rien ne les singularise et ne les met en relief, sinon la pureté, la sobriété, la justesse des expressions, et la convenance du style; qualités que l'on peut emprunter aux grands maîtres, sans craindre jamais de donner dans le pastiche.

Les anciens, à cet égard, sont les meilleurs guides, et parmi les classiques français, on choisira ceux qui ont le plus victorieusement triomphé des caprices de la mode.

## XVI.

## DES COMPARAISONS.

Leur but est d'éclaircir, de rendre plus intelli-

gible, plus saisissable, une pensée qui d'elle-même ne s'explique pas tout d'abord. Quelquefois la comparaison ajoute à l'idée une nuance, un corollaire, que l'on n'aurait pu présenter autrement, sans que l'élégance du style en fût altérée. Quand la comparaison n'est pas dictée par un de ces deux motifs, il faut, pour qu'elle ne soit pas déplacée, qu'elle ajoute beaucoup de charme au sujet qui l'inspire. C'est ainsi que Virgile, après avoir dépeint le désespoir d'Orphée pleurant Eurydice, et redisant son nom aux échos de la Thrace, compare ensuite le poëte à Philomèle attristée, qui dans l'ombre des nuits, appelle en gémissant ses petits furtivement dérobés par un laboureur. Avant cette comparaison, le lecteur comprenait à merveille le chagrin d'Orphée; mais cette image touchante, qui n'ajoute rien à la clarté, fait naître l'attendrissement : on avait compris les douleurs du poëte, maintenant on les partage; on pleure Eurydice avec lui.

La comparaison, chez les anciens, prenait des proportions plus étendues que dans nos modernes idiomes, où le sentiment poétique n'occupe qu'un rang secondaire : aussi nous remarquons que, chez nos versificateurs classiques et universitaires, dont la muse rhétoricienne, sans se préoccuper du génie de la langue, se con-

damne à une servile imitation de l'antique, la comparaison paraît disproportionnée, lourde, et qu'elle refroidit le style. Elle est juste pourtant, cette comparaison poétique, et il n'y manque rien, sauf la poésie. Ces sortes de figures demandent mieux qu'un écrivain correct, elles veulent un peintre.

Aujourd'hui, pour qu'une comparaison soit goûtée, on exige que, sous le rapport de l'éclat et des dimensions, elle soit, à la pensée, ce qu'est la fleur à l'arbuste; qu'elle scintille soudain, et tienne peu de place.

Aux yeux des lecteurs positifs et blasés de notre siècle, la comparaison n'est supportable qu'à de certaines conditions; il faut : 1° qu'elle éclaircisse le sens de la phrase; 2° qu'elle ajoute une pensée à celle qui y donne lieu; ou bien, 3° qu'elle soit susceptible de causer beaucoup de plaisir en très-peu de mots.

Dans cette dernière condition, cette figure rehausse quelquefois le piquant des idées comiques; en ce cas, il faut que le tableau soit ébauché à peu de frais, en trois coups de crayon. Les romanciers doivent se méfier de la comparaison; elle a, dans la prose facile, une allure prétentieuse, surtout si rien n'y prête, et si le lecteur ne lui trouve d'autre mobile, que de mettre en relief la subtilité d'un auteur; qua-

lité que le lecteur le plus bénin reconnaît toujours un peu malgré lui.

Dans tout écrit, mais surtout dans la prose, il faut se garder de fonder sur une comparaison plus ou moins ingénieuse, de sérieuses espérances : la comparaison faisant période à part, et pompeusement étalée dans un alinéa créé pour elle, est devenue périlleuse. Le *qualis* des Latins n'a plus guère d'usage parmi nous, et ces magnifiques tournures : — tel qu'un lion furieux s'élançant sur sa proie, etc..... — Ainsi murmurent les vagues de la mer, quand, soulevées par un vent impétueux, etc.... — Souvent il arrive qu'une fleur éclose au milieu des rochers s'étiole, et que....., et que....., alors si..... l'on voit..... C'est ainsi que cette âme, qui d'abord..... etc... Toutes ces formes, dis-je, deviennent surannées, rebattues, et n'ont plus guère cours, hors de l'enceinte privilégiée des colléges.

De quelque manière qu'on entende l'emploi des comparaisons, leur invention demande mieux que de la justesse; il faut qu'elles soient nouvelles, et, autant que possible, rajeunies par la forme. Lorsqu'il en est autrement, quand elles sont fondées sur des images communes, loin d'embellir le discours, elles le déprécient, loin de fortifier la pensée, elles l'énervent, et lui communiquent ce qu'elles ont de vulgaire. Le

but que l'on se propose, en offrant une similitude, c'est de frapper soudainement les esprits, en y jetant une image imprévue qui se grave à l'instant dans la mémoire. Pour qu'un objet produise en nous une impression de ce genre, il est essentiel que nous n'y soyons pas trop familiarisés, qu'il ne soit pas de ceux que l'on a vus trop souvent pour les regarder encore. Il est donc prudent de se défier de ces comparaisons si sottement naturelles, qu'elles viennent à l'esprit de tout le monde. Comme on doit également se garder de les chercher trop loin, jusque dans la bizarrerie, nous en conclurons que les idées à propos desquelles n'apparaissent que des images ordinaires et prévues, n'ont pas besoin d'être corroborées par des comparaisons.

Une telle remarque n'est pas sans importance, car trois ou quatre de ces figures, se succédant dans un espace restreint, suffisent pour donner la mesure du goût et de l'originalité d'un auteur.

Les comparaisons les plus agréables sont celles qui, indissolublement liées à leur sujet, cheminent avec lui côte à côte dans la même phrase, et l'éclairent dans toute sa longueur. En voici un exemple comique tiré de Regnier; il décrit l'accoutrement d'un pédant crotté :

« ..... Pour sa robbe, elle fut autre qu'elle n'estoit,
« Alors qu'Albert le grand aux festes la portoit :
« Mais tousiours recousant, pièce à pièce nouvelle,
« Depuis trente ans c'est elle, et si ce n'est pas elle :
« Ainsi que ce vaisseau des Grecs tant renommé
« Qui survescut au temps qui l'avoit consommé
« Une teigne affamée estoit sur ses espaules,
« Qui traçoit en arabe une carte des Gaules :
« Les pièces et les trous semez de tous costez,
« Représentoient les bourgs, les monts et les citez :
« Les filets séparez, qui se tenoient à peine,
« Imitoient les ruisseaux coulants dans une plaine;
« Les Alpes en jurant luy grimpoient au collet,
« Et Savoy, qui plus bas ne pend qu'à un filet. »

Il est bien évident que cette comparaison, si riche dans son genre, deviendrait prolixe et perdrait beaucoup de sa vivacité, si elle n'était aussi artistement entrelacée à la description qu'elle rend piquante.

Quelquefois même, la comparaison s'ajuste si immédiatement sur la pensée, que la figure peut tenir lieu du sens propre. Ainsi l'on dira d'un traître :

« Ce serpent ne rampait que pour mordre « avec plus de sûreté; il se glissait dans l'om- « bre, froid et silencieux; on ne le découvrait « qu'en ressentant les atteintes du venin. »

L'empereur Frédéric Barberousse, pénétrant dans la tanière des Burgraves, qui le croyaient mort, s'écrie :

« ... L'aigle vient s'abattre au milieu des vautours. »

Présentée sous cette forme, cette image est brillante. Enlevez l'ellipse, elle sera fort ordinaire.

En général, il faut, et surtout dans la prose, se garder des similitudes impossibles à énoncer sans l'assistance d'un plus grand nombre de mots ou de lignes que leur sujet n'en contient : l'ornement est un accessoire, et les grandes lignes du style ne doivent pas disparaître sous le poids des arabesques. Les maîtres de notre littérature ont fort bien senti cette nuance; Regnier, la Fontaine, Despréaux, Molière, sont des modèles de rapidité : leur exemple a cessé d'être suivi, quand le mécanisme du style, le génie de notre langue, et le procédé des anciens ont cessé d'être entendus : je veux dire depuis Marmontel jusqu'à nos jours. L'abbé Delille, à cet égard, est la plus pesante expression de la décadence. Les poëtes de notre jeune école se sont un peu relevés de ces erreurs; et chose étrange, ces prétendus novateurs, qui ne sont point classiques avec Delille et Parny, le deviennent quelquefois avec Horace, avec Regnier et Boileau.

Par malheur, ils manquent de doctrine, leur goût est incertain, et souvent la recherche les égare.

Évitez de comparer les objets que vous pré-

tendez faire valoir, avec d'autres objets de moindre importance. Assimiler la lune à un fromage, est une assez pauvre invention. Que d'auteurs tombent dans ce défaut de convenance ! — Nous voici dans les Alpes; les nuages se soulèvent, de vastes campagnes apparaissent, le spectacle est magnifique. . . Quel *panorama !* s'écrie le voyageur.

Voilà comparer la lune avec un fromage. — « Cet « admirable paysage avait tout le prestige d'*un* « *décor d'opéra...* » . . Autre *fromage ;* sottise la plus grande et la plus commune de toutes. Quelle gloire pour le Créateur, d'avoir assez proprement copié MM. Cicéri, Philastre et Cambon !

Assimiler les prairies à des pièces d'étoffe, les cieux à du velours épinglé, les montagnes à de la broderie, c'est faire la part trop belle aux fabricants de Lyon et de Malines.

En revanche, vous rapprocherez élégamment d'arabesques gothiques ouvrées à jour, les plus merveilleuses guipures, les dentelles les plus délicates : les arts peuvent être comparés entre eux, et c'est donner une haute opinion de la finesse d'un travail en pierre, que d'éveiller à ce propos l'idée d'un tissu de tulle, ou d'un dessin piqué à l'aiguille.

Quand il est question de décrire les aspects de la nature, le mieux est de chercher des simi-

litudes dans la nature même, ou dans quelque sujet métaphysique. Ce dernier moyen n'est guère accessible qu'à de vrais poëtes. M. de Chateaubriand en offre divers exemples; M. de Lamennais, dans le récit d'un voyage de Paris à Rome, présente, sous ce rapport, des beautés du premier ordre.

Mais, soit qu'on puise des comparaisons dans la nature, soit qu'on les déduise d'un ordre d'idées métaphysiques, il est essentiel de n'établir que des rapprochements justes, et de ne pas imaginer pour son propre usage, un fait ou un raisonnement faux, afin d'en user plus commodément.

En dissertant sur les comédies de Molière, un écrivain compare Agnès « ..... à cette fleur exo-
« tique qui se développe en un moment, et qu'un
« jardinier malavisé a mise sous cloche. Un beau
« jour, la fleur fait éclater la prison de verre sous
« les yeux de son gardien. »

Par malheur cette fleur indisciplinée n'existe pas; aucune fleur ne se développe en un moment, et ne brise d'un coup de sa tige des cloches de verre. Le jardinier malavisé est une autre fiction non moins absurde. Si le caractère de cette Agnès n'était pas plus *vrai* que la fleur fantastique à laquelle on l'assimile, il eût fallu

conseiller à Molière de se faire critique, et de disserter sur Cyrano de Bergerac.

Plus loin, dans le même ouvrage, je trouve cette pensée, à propos de Louis XIV devenu vieux et dévot : « ... Son hypocrisie religieuse « n'arrêta pas les progrès du vice. Jetez un lam- « beau de pourpre sur un cadavre, vous n'em- « pêcherez pas la corruption. Il en était ainsi de « cette vieille société..., etc. »

Avant tout, observons que nous n'avons jamais confondu avec l'hypocrisie, la dévotion du grand Roi sur la fin de sa carrière, au moment où lui apparaissait le néant des grandeurs, au moment où la guerre dévastait son royaume, où la mort anéantissait sa famille. Mais, laissons à part l'injustice de la pensée, pour vérifier la justesse de la forme.

Donc, l'on compare une société qui abuse de la vie... *à un cadavre*, et l'hypocrisie, vice sombre, sournois, qui se développe dans la dissimulation, *à la pourpre*. Quoi de moins hypocrite que la pourpre? Rien, au contraire, n'est plus franc, plus découvert, plus éclatant, plus hardi, plus bruyant, plus difficile à déguiser. La pourpre est une couleur noble et princière. Comment peut-on assimiler un vice bas et honteux *à la pourpre!* Les empereurs d'Orient s'étaient réservé le droit de porter des manteaux

de pourpre. Signer son nom avec de l'encre de cette couleur fut un privilége des Césars. C'est avec de la pourpre que Charlemagne traçait son monogramme.

Cette *hypocrisie*, pareille à de la *pourpre* étendue sur des *viveurs* assimilés à des *cadavres*, voilà assurément la plus malencontreuse des comparaisons. Aussi, voyez que de clarté, que de sel, que de force, que d'élégance elle ajoute à la pensée !

## XVII.

## DES DÉNOUEMENTS.

Les lecteurs comme les auteurs, les premiers quand ils lisent, comme les seconds avant d'écrire, se préoccupent tout d'abord du dénouement de l'ouvrage. Cette pensée les accompagne, les tient en haleine, les aiguillonne pendant toute la durée du livre. Le dénouement est le but évident de l'écrivain; les autres portions du plan ne sont, relativement à celle-ci, que des moyens. Toutefois, ce chapitre ne donne lieu, on le concevra sans peine, qu'à des observations courtes et à des théories bornées. Le dénouement étant préparé de longue main, et tout tracé par les situations, dont il ressort comme l'effet ressort de la cause, l'auteur, s'il a disposé avec art les fils de son drame, n'a rien à chercher

quand il en arrive là : l'hésitation ne saurait l'atteindre, le choix des procédés ne l'embarrasse plus, il n'a qu'à obéir au sujet, et à tirer des événements antérieurs une conséquence prévue. Il a pris de haut son élan, il ne lui reste qu'à se laisser descendre, sans dévier. Son rôle était moins aisé, lorsque, dans le voisinage du début, il traçait les premières lignes de son plan, et cherchait un sentier à travers un canevas en friche, où l'art n'avait encore planté aucun jalon.

Ainsi le dénouement des ouvrages bien conduits est toujours convenable et facile : s'il se présente mal, c'est que la charpente est mal montée. Il est aisé de prévoir, dès le moment où l'action s'engage, comment elle se déliera : si les fils sont embrouillés, si l'intrigue est chargée de complications, le dénouement sera forcé, ou, comme l'on dit vulgairement, tiré par les cheveux : cette conséquence est obligée.

Avant que de poursuivre, il serait opportun de s'entendre sur la valeur du mot et de la chose. Dénouement et conclusion ne sont pas plus équivalents, que dénouement et catastrophe (deux vocables sur la non-synonymie desquels Roubaud a jugé à propos de tracer un chapitre); péroraison, péripétie ont aussi d'au-

tres significations. La fin de l'ouvrage limite la conclusion, qui elle-même suit, ou parachève le dénouement. Il est important de savoir démêler, dans une œuvre dramatique, la place réelle du dénouement, ce qui n'est pas toujours aisé, parce qu'on hésite parfois entre divers incidents, entre plusieurs phases du dénouement, et que souvent aussi l'auteur nous égare avec un dénouement double. Ainsi, dans l'*Odyssée,* le lecteur, en inquiétude de la conclusion du roman, s'adresse deux questions, susceptibles de correspondre à deux dénouements : — Ulysse reviendra-t-il à Ithaque ? — Ulysse vaincra-t-il les amants de Pénélope? Deux situations mettent fin à cette double incertitude : le fils de Laërte débarque ; mais ce n'est là que le premier des moyens du dénouement; le second est la reconnaissance d'Ulysse et de Télémaque; le troisième, la proposition que fait ce dernier aux prétendants, — de tendre l'arc de son père. L'instant critique, le point culminant du dénouement, c'est quand Ulysse ayant traversé de sa flèche les douze anneaux de la lice, et ramassé un second trait, perce le cœur d'Antinoüs. Les rivaux morts, et le chant XXII terminé, le dénouement est accompli; les deux chants qui suivent sont des conséquences de ce dénouement, des explications, etc.... ils constituent la conclusion

du poëme, dont la fin est marquée par la pacification de l'île d'Ithaque.

Le dénouement est ce qui démêle le nœud de l'action, et rien autre. Parfois, il arrive que le drame est noué et renoué, duplicité d'action rarement avantageuse. Nous trouverons, en passant des grandes choses aux petites, un exemple frappant de cette singularité dans un des contes de Perrault, dans *la Belle au bois dormant*. — Une fée très-grognon condamne une jeune princesse à mourir d'une blessure, et la peine est commuée en un sommeil de cent ans. L'action se déroule; nous assistons aux événements prédits par les fées... Cent ans après, un jeune prince étant à la chasse, découvre sur la cime des arbres, un castel perdu dans d'épaisses forêts; il s'avance; les chênes s'écartant avec respect, font place au dénouement si longtemps attendu, qui apparaît au moment ou la princesse rouvre les yeux.

Le mariage de la belle avec le prince est la conclusion de ce dénouement. De toute évidence le drame expire là; mais l'auteur y accolle une autre action distincte. — Nos jeunes mariés ont deux enfants, et tandis que le prince est à la guerre, sa mère a la fantaisie de manger à diverses sauces toute sa petite famille. Un bonhomme de cuisinier trompe son appétit avec

du mouton fort bien accommodé; mais la ruse est découverte, et l'ogresse condamne ses enfants à être dévorés par des reptiles; arrêt que l'on va exécuter, lorsque le prince, en arrivant, amène un second dénouement.

Si *la Belle au bois dormant* finissait avec le premier, le conte serait un chef-d'œuvre. Cette queue mal soudée le déshonore. Aucun exemple, tant ces historiettes sont connues, ne ferait mieux concevoir la nature et le danger des doubles dénouements. On voit que presque toujours le dénouement est précédé d'un *agent*, d'un moyen créé à cette intention : dans la fable *du chêne et du roseau*, ce moyen, c'est le vent qui renverse le chêne. Le moyen ne doit jamais être trop imprévu : que la vraisemblance préside à son invention; qu'il se présente sans faste, et sans qu'il soit besoin de justifier son intervention. Si le moyen déplaisait, le dénouement ne trouverait pas grâce devant le lecteur.

On pourrait diviser en trois sortes les divers dénouements des ouvrages d'imagination : — Le dénouement amené, — le dénouement brusqué, — le dénouement imprévu.

Le premier, qui est le plus ordinaire, n'est pas préparé avec plus d'art que les deux autres; seulement, le lecteur le pressent plus tôt; il le voit naître, se développer et s'épanouir; il assiste au

travail intérieur de la pensée de l'écrivain, et contemple avec satisfaction la succession logique des faits et des idées. Ce genre de dénouement est propre aux écrits qui tirent leur mérite de la valeur même d'un sujet grand et simple : ainsi se dénouent dans une calme et noble sobriété les tragédies grecques. Cette manière de conclure est opportune aussi, dans les ouvrages où l'action est exploitée au profit d'un théorème philosophique ou moral; et dans tout travail à la fin duquel le dénouement présente une moralité. Le lecteur qui a prévu l'issue de telle passion, les conséquences de tel ou tel principe, se plaît à voir ses prévisions justifiées par l'auteur. Cette portion de l'ouvrage rend donc indispensable beaucoup de jugement, de bon sens et de limpidité; le style en doit être simple, coulant; et comme le lecteur n'est pas destiné à être étonné ou ébloui, il est prudent de le charmer par la délicatesse et le fini de la forme.

Quand les idées accessoires qui ornent le drame ont été dispersées et épuisées dans le corps de l'ouvrage; quand le lecteur a dû conclure d'avance, et que le dénouement attendu, comportant peu d'ornements, offre peu d'attrait, alors on le brusque, afin que le lecteur n'ait pas le temps de s'assoupir. Ainsi, tout dénouement

brusqué doit être prévu ; mais tout dénouement prévu ne doit pas être brusqué. Il en est de cette loi de composition, comme du précepte qui y correspond dans l'étude du langage : toute ellipse forcée, qui rend le sens incertain et laisse la raison mal satisfaite, est vicieuse. Un dénouement, s'il est elliptique, doit au moins rester clair ; pour être clair, il faut qu'il surprenne médiocrement le lecteur. D'ailleurs, un dénouement propre à étonner serait digne d'être développé. Ainsi, les dénouements brusqués roulent généralement sur un fait prévu. Pour peu que la catastrophe qui parfois les signale, fût inattendue et mal justifiée d'avance, elle demanderait des explications, et formerait un petit drame dans un drame. Le dénouement si lentement amené, et si brusquement jeté, de la tragédie de *Bajazet*, présente ce défaut. Après cinq longs actes employés à diverses péripéties, quand on s'attend à voir un dénouement se conclure des événements du drame, on apprend tout à coup que les trois principaux personnages viennent d'être supprimés simultanément dans l'ombre, par un instrument de la cruauté d'Amurath, par une sorte de Polichinelle invisible qui fait le vide sur la scène et dénoue à coups de poignard, comme son émule, à coups de bâton. A quoi bon ces quatre actes d'intrigues péniblement écha-

faudés, puisqu'ils n'aboutissent à rien? Racine explique dans sa préface, que ce dénouement est historique; il vaudrait mieux qu'il fût conforme aux règles de l'art et au goût des spectateurs.

Un bon auteur, écrit le chancelier d'Aguesseau, « sait concilier le goût que les hommes « ont pour l'apparence même de la vérité, avec « le plaisir que la surprise leur cause, et il tem- « père avec tant d'art le mélange de ces deux « sortes de satisfactions, qu'en trompant leur « attente, il ne révolte point leur raison; la révo- « lution de la fortune de ses héros n'est ni lente, « ni précipitée, et le passage de l'une à l'autre « situation étant surprenant sans être incroyable, « il fait sur nous une impression si vive par l'op- « position de ces deux états, que nous croyons « presque éprouver dans nous-mêmes une révo- « lution semblable à celle que le poëte nous « présente. »

Ces pensées d'un écrivain très-pur et très-judicieux contiennent en abrégé, les conditions dans lesquelles doivent être combinés les dénouements de la troisième sorte, — les dénouements imprévus.

« Le poëte, ajoute d'Aguesseau, doit faire en « sorte que le commencement et le nœud de « la tragédie servent comme d'ombre et de con-

« traste à l'événement imprévu par lequel il doit « achever de nous charmer; mais il n'oublie pas « que si nous aimons la surprise, nous mépri- « sons celle dont on veut nous frapper en vio- « lant toutes les règles de la vraisemblance; il « évite donc de mettre le spectateur en droit de « lui dire :

« Quodcumque ostendis mihi sic, incredulus odi. »
(HORAT., *De Arte poet.*)

Nous ne pourrions guère, en dissertant sur les dénouements imprévus, qu'étendre, que délayer ces théories si nettement exposées, si complètes dans leur concision. Ainsi, dans le dénouement le moins prévu, la péripétie a dû être rattachée au *nœud*, aux prémisses de l'ouvrage, par quelque fil caché qu'on découvre soudain. — Les principes dont ce dénouement devait sortir, existaient dans l'ombre; seulement notre attention en avait été détournée. Mais un dénouement purement fortuit est vain et futile. A quoi bon disposer toutes les combinaisons d'un drame, pour aboutir à des catastrophes indépendantes des incidents de ce drame? Chacun se souvient d'un fort joli roman dont le héros, après deux volumes d'événements qui sont tous le produit naturel des passions, finit par être pris certain soir pour un voleur, et

a le ventre crevé d'un coup de fourche. Voilà de l'imprévu ; mais c'est bien mal conclure.

Quand on songe à couronner son œuvre par un dénouement imprévu, il faut examiner, — si le sujet comporte certaines anomalies tranchées, entre la succession naturelle des faits, et le caractère des figures principales; ou bien, entre les volontés ou les démarches de deux personnages en relief. En un mot, il est nécessaire, pour qu'on arrive à ce genre d'effet, de mettre en présence deux éléments opposés, et de laisser dans le doute l'issue de cette rivalité ménagée à dessein. Le résultat d'une lutte peut être douteux jusqu'au dernier instant : deux hommes qui se combattent, deux passions qui concourent à un but par des moyens divers, peuvent ménager des péripéties inattendues. Souvent aussi, et tel est le grand moyen de ce genre de dénouement, la marche naturelle des événements, et les démarches particulières d'un personnage, sont en opposition; les faits sont aux prises avec les inclinations, avec le naturel du héros. — Qui l'emportera?.... Ces circonstances varient à l'infini; car de même qu'un personnage peut soudain empêcher ses rivaux d'arriver à leurs fins, et changer un dénouement d'une manière inattendue, mais logique; de même ce personnage peut, en abondant dans le sens de la péripétie

qu'il souhaite, la faire manquer par des mesures fausses, par des précautions imprudentes, ou par les travers de son esprit. Un jaloux perdra sa maîtresse par les précautions mêmes qu'il a prises pour la captiver. Le public comptait comme lui sur le succès; il est détrompé au dénouement; mais la cause latente de ce mécompte (la sotte jalousie du héros) préexistait dès la première scène.

Ces diverses manières de dénouer ne sont, comme on le voit, nullement facultatives; elles dépendent de la nature du sujet et de la marche de l'action. Pour produire un dénouement déplacé, il faut faire violence au bon sens et se contraindre à s'éloigner de la nature. Non-seulement ces guides fidèles nous conduisent dans le droit chemin, mais ils indiquent encore le moment où il est opportun de dénouer le drame. Lorsque l'auteur, pour *tirer à la page,* retarde cet instant, il se jette malgré lui dans de vaines et stériles divagations, parce que le sujet ne fournit plus rien à sa plume. Il risque alors de compromettre sa réputation; car on a observé que d'ordinaire, les auteurs prolixes, raisonneurs et enclins à entremêler un sujet d'une foule de déductions parasites, s'énervent à force de parler, et n'ont pas assez de vigueur pour savoir dénouer une action. Le plus fécond de nos romanciers,

M. de Balzac, confirme cette remarque. Un auteur fort distingué, G. Sand, n'a jamais réussi à asseoir un dénouement raisonnable.

Pourquoi fermer l'oreille aux inspirations de la nature? Les littératures primitives ou jeunes excellent dans les dénouements; la justesse innée du jugement ne leur fait pas rêver des péripéties étranges. Les peuples barbares et sauvages, dès que leur imagination commence à s'exercer, construisent des ébauches naïves et dénuées d'art, des récits poétiques, des contes admirablement dénoués. On ne saurait donc, à ce propos, que rappeler les poëtes à la simplicité primitive : partout où l'excès de la civilisation et la recherche des procédés deviennent un écueil, l'enseignement et le remède appartiennent à la nature.

## XVIII.

## DES NOTES.

L'usage fréquent des notes placées en renvoi au bas des pages, ou à la fin d'un livre, n'indique pas un écrivain habile, à moins que le texte principal n'ait pour objet une citation ou une traduction. Les plus grands faiseurs de notes sont les historiens et les poëtes français de l'école classique dégénérée; car les anciens dédaignaient ces sortes de justifications; ils portaient

assez de respect à l'intelligence des lecteurs pour les juger capables de comprendre leurs sublimes conceptions. O poëte! si nous avons besoin d'une explication pour sentir le mérite de ton épithète, ton épithète est trop savante; daigne te rendre clair et accessible, car en lisant tes vers entremêlés de numéros, nous n'irons pas, au risque de perdre le fil de tes idées, chercher une lumière lointaine à la fin du livre, en comptant les pages et en supputant des chiffres. En agissant ainsi, tu ressembles à un homme qui, voulant montrer un tableau, le placerait dans l'obscurité et introduirait le jour dans une autre pièce.

Quelquefois la note simplement oiseuse, dérange en vain le lecteur. Des annotateurs de l'abbé Delille, à propos de ces vers :

« ..... Et si, dans sa carrière,
« Il n'a pas fait toujours le bien qu'il a pu faire,
« Sa touchante douleur est celle de Titus, etc... »

se croient obligés de nous apprendre que Titus, un jour, n'ayant pas fait d'heureux, s'écria : — J'ai perdu ma journée. Là-dessus, ils ajoutent que « le nom de Titus est un hommage pour les « meilleurs princes, comme celui de Néron une « injure pour les plus cruels tyrans. » Non contents de ces banales causeries, ils comparent Titus à Germanicus, et esquissent toute l'his-

toire de ce dernier, dont le lecteur n'a que faire.

Plus loin, Delille ayant comparé Houdon, Moreau, Pajou, à Alcimédon, les notes nous font savoir que le motif de ce rapprochement est que ces trois artistes ont produit de belles statues.

Un vers,

« Eh! qui sait quel destin le sort garde à ta cendre? »

oblige l'annotateur de nous conter que l'on profana les restes de Mirabeau, fait déjà rappelé par l'auteur; comme si l'on avait besoin de relire en prose l'histoire des restes de Mirabeau, pour trouver juste et intelligible cette pensée si simple du poëte. Les notes de Bitaubé étaient un chef-d'œuvre de naïveté et d'inutilité. Je concevrais qu'un traducteur très-érudit donnât quelques explications philologiques d'un ordre élevé; mais renvoyer le lecteur à une note, sur ces mots : *tel qu'un écuyer*, pour lui apprendre que « ce passage prouve que du « temps d'Homère, on montait les chevaux, » cela est presque plaisant. Bitaubé eût mieux fait d'expliquer pourquoi il traduit Κορυθαίολος par *généreux*, et, par *magnanime*, le mot qui signifie *chaussé de belles bottes*.

Quand un prosateur entrecoupe son canevas

de notes, il donne presque toujours lieu de présumer, ou qu'il n'a pas su distribuer tous les matériaux que le sujet comporte, ou qu'il n'est pas assez maître de son style, pour coordonner deux ou trois idées dans une période bien construite, sans rompre le fil de ses propositions. Il ne faut pas croire que l'on rend le style plus rapide, en élaguant des objets incidents, pour les placer en notes. L'indication des notes arrête; le temps qu'on met pour les trouver, pour les relier à ce qui précède, le travail auquel on se livre ensuite pour ressaisir l'enchaînement du texte, sont des opérations propres à ralentir la marche de l'ouvrage et à refroidir le lecteur. Lors même qu'il se dispense de courir à ce renvoi, la préoccupation d'une idée complémentaire qu'il ignore, le trouble et le mécontente.

Pour se défier des notes, il est bon d'étudier sur soi-même l'effet qu'elles produisent; or, quand on vient d'en lire une, la plupart du temps on éprouve une sorte de déception, l'on regrette d'avoir été dérangé pour trop peu. On s'attend volontiers, à la vue du renvoi, à quelque chose de piquant, d'essentiel; d'où nous conclurons, que pour plaire, les notes doivent être d'un intérêt vif : c'est dire qu'un auteur n'est jamais conduit à les prodiguer.

Rien n'appuiera plus solidement ce dédain pour les notes, que l'opinion suivante, exprimée par un homme de beaucoup d'esprit, par Beaumarchais, dans une de ses lettres.

« En général, je ne suis point l'ami des notes « étendues et très-multipliées : c'est un ouvrage « dans un ouvrage qui les amoindrit tous les « deux. Un des secrets d'écrire, en matière sé- « rieuse surtout, est, selon moi, le beau talent « de réunir dans le sujet qu'on traite tout ce « qui tend à en renforcer la consistance ; *l'iso-* « *lation* des notes en affaiblit l'effet. »

Ainsi, Beaumarchais les considère souvent comme le résultat de l'ignorance des procédés et du mécanisme littéraire ; ce qui expliquerait pourquoi les savants de nos jours, peu lettrés en général, abusent des notes à un tel point, que le canevas n'est plus qu'un prétexte, qu'une ombre légère étendue sur une série d'observations décousues. C'est un fait d'une observation presque générale, que moins un homme est versé dans l'art d'écrire, plus il s'encombre de notes. Lorsque, dans un livre, on ne peut cheminer plus de quinze lignes, sans se distraire sur des notes que rien ne rallie l'une à l'autre, la mémoire se lasse, l'esprit est dépité, l'intérêt se divise, tout se mêle, s'embarrasse, et le style

de l'auteur nous paraît comme celui de Sénèque — *arena sine calce*, — du sable sans ciment.

Lorsque, dans le courant d'un ouvrage, il se présente quelque incident, quelque réflexion, utiles, mais impossibles à intercaler à l'endroit où l'on en sent le besoin, c'est souvent un signe que la composition est mal disposée et que le plan est mal détaillé. Il faut alors, plutôt que d'isoler une note, rebrousser chemin, et chercher en arrière, en analysant les alinéas qui précèdent, le lieu où l'on casera d'une manière naturelle ce membre déplacé qui, s'il est partie intégrante de l'ensemble, trouvera nécessairement son coin.

Tout passage qui rendrait le texte languissant, sans l'éclaircir, est aussi superflu au bas qu'au milieu d'une page, et toute note utile, susceptible d'être incorporée et cousue dans le texte, devrait y être annexée.

On rencontre, dans les *Lettres sur l'histoire de France*, des notes qui s'adaptent si bien au corps de l'œuvre, que ce ne sont réellement pas des notes, mais des phrases détachées.

« Il (l'abbé Velly) n'est point vaincu par la « difficulté, il ne la soupçonne point, et marche « d'un pas toujours ferme, à l'aide des compila-

« teurs du seizième siècle (1) et de la constitu-
« tion française, etc... »

« (1) Les ouvrages de Pasquier, Fauchet, du Tillet, Loy-
« sel, etc... »

Note que l'on eût évitée en écrivant : — il marche d'un pas toujours ferme, à l'aide des Pasquier, des Fauchet, etc... et des divers compilateurs du seizième siècle..., etc. Ces noms pouvaient encore être introduits de plusieurs manières, suivant le goût de l'auteur.

« Daniel est le premier en France qui ait fait
« de ce talent de peindre la principale qualité de
« l'historien, et qui ait soupçonné les erreurs
« sans nombre où entraîne l'usage irréfléchi de
« la phraséologie des temps modernes (2). »

« (2) Il se moque des auteurs qui, comme Varillas, donnent
« à Louis IX le titre de *majesté*, lequel ne fut à la mode que
« sous Louis XII ; qui parlent de colonels avant François Ier,
« et de régiments avant Charles IX ; qui attribuent des armoi-
« ries aux rois de la première et de la seconde race. »

Supprimez le renvoi et lisez les deux phrases de suite; elles s'enchaînent parfaitement.

« ... Parmi ces clercs déportés se trouvait un
« nommé Gallus, d'une famille sénatoriale. Il fut
« attaché de force à la chapelle royale, et con-

« vertit beaucoup de païens parmi les Franks « des bords du Rhin (1). »

« (1) L'Église le vénère sous le nom de saint Gal. »

Ce n'est pas un hors-d'œuvre pour le public, que le nom vulgaire de ce Gallus, et cette explication est inséparable du texte de la biographie du personnage. Il est même plus pressant de nous apprendre que l'on parle de Saint-Gal, que de nous faire savoir qu'il fut appelé en latin Gallus, ce que nous eussions deviné.

« ... Dans la langue saxonne, *Kyning*, le *Koning* « des Franks, et *Heretogh*, le *Herizog* des Franks, « sont aussi des mots synonymes. *Kyning*, qui « s'orthographie *Cyning*, est le titre que le roi « Alfred, dans ses écrits, donne à la fois à César « comme dictateur, à Brutus comme général, à « Antoine comme consul. C'est chez lui le titre « commun de tout homme qui exerce, sous quel- « que forme que ce soit, une autorité supé- « rieure (1). Les mots latins *imperator*, *dux*, « *consul*, *præfectus*, se rendent tous également « par *cyning*.

« (1) Il se sert quelquefois, pour désigner plus précisément « la dignité consulaire, du mot composé *Gear-cyning*, qui, « traduit littéralement dans notre langue, voudrait dire : *Roi* « *pour l'année*. »

De deux choses l'une: ou tout ce qui précède devait être en note, ou ces derniers mots, partie intégrante de cette courte dissertation sur les divers usages du mot *cyning*, devaient l'accompagner. Avec une manière semblable de séparer des notes, on sent que l'auteur, au gré de son caprice, est libre d'extraire la première phrase venue et de la jeter au bas de la page. En effet, prenons au hasard, dans ces quelques lignes, une période quelconque, et changeons les rôles; le raisonnement n'y perdra rien.

Ces exemples démontrent que, dans l'école moderne, plusieurs considèrent les notes comme un ornement, comme un devoir de l'historien. M. Thierry, trop habile, trop grand écrivain pour ne pas s'en passer, s'il le jugeait à propos, les établit sans y être contraint par les difficultés de l'exécution; il sacrifie à une mode préconisée par des auteurs dont le style a moins de nerf et de *compréhension* que le sien.

Je me souviens, à ce sujet, d'un entretien que j'eus avec un de nos critiques en renom. Bien que je fusse alors tout jeune, cet écrivain avait bien voulu me confier la traduction et la publication d'un ouvrage destiné à faire partie d'un recueil imprimé sous sa direction particulière. Il s'agissait de mettre en français quarante mille vers du douzième et du treizième siècle, ce que

je fis; mais le livre ne parut pas. Un jour que mon patron me questionnait sur mon travail, et m'éclairait de ses lumières, il s'avisa de me demander si les notes seraient abondantes. Comme je manifestais fièrement l'espérance de pouvoir m'en passer, grâce à un travail préliminaire, et au glossaire que je préparais : — Vous êtes un paresseux, dit-il. — J'aurais pensé le contraire, répondis-je ; avec quoi construit-on un travail scientifique? avec les notes que l'on a prises et que l'on coordonne ensuite. Le paresseux me semble celui qui, ne reliant pas avec méthode des notes, des observations éparses, laisse les matériaux à l'état brut et les aligne au bas des pages.

Il ne se tint pas pour convaincu, et soutint que l'abondance des notes fait la solidité et la valeur des ouvrages sérieux. Joignant l'exemple à la leçon, cet auteur a, dans sa vie, donné beaucoup de notes; mais elles ne m'ont pas convaincu.

Ce qui rend les notes redoutables pour l'écrivain, c'est la facilité avec laquelle elles le compromettent. C'est là qu'on trahit le plus l'insuffisance de ses études ou de son jugement, et le côté faible d'un travail. Pour juger de la valeur réelle d'un auteur, lisez ses notes, disait un savant fort spirituel.

Dans *les Précieuses ridicules* (édition Lefèvre), à propos de ces mots : « Mon Dieu, *mes* « *chères*, nous vous en demandons pardon, » un commentateur a fait la note suivante :

« On disait alors une *chère* comme on aurait dit une *Pré-* « *cieuse*. Ces deux mots avaient le même sens et étaient alors « à la mode ; mais *chère* exprimait surtout l'intimité. Ce mot « est resté. »

*Cher*, ou *chier*, dans cette acception, est aussi ancien que la langue française ; on le trouve isolé de la sorte dans les vieux fabliaux. Les Latins disaient, du temps de Cicéron, *care*, *carissime*, comme les Italiens disent *caro*. Enfin, la *mode* n'a que faire là dedans, puisqu'on s'exprime toujours de même.

Ailleurs, *Sganarelle* s'écrie :

« Si je suis affligé, ce n'est pas pour des prunes. »

Vite l'éditeur établit un renvoi :

« *Pour des prunes*. Proverbialement, ce n'est pas pour peu « de chose. »

Que penser du savoir et du jugement d'un homme qui descend à éclaircir des locutions si populaires, et qui croit qu'une pareille note est opportune !

Dans *les Fâcheux*, Lisandre, se moquant des

maîtres baladins, donne lieu à cette observation :

« Comme *baladin*, signifiait alors *danseur de théâtre ;* il est « présumable que *maître baladin* répondait à ce que nous « nommons *maître des ballets.* (A.)

M. de la Palisse eût trouvé celle-là, mais il l'eût mieux rédigée. On ne dit pas *maître* DES *ballets*, mais DE *ballets*. Puis, *maître baladin* équivaut à — *maître à danser. Maître de ballets* désigne, de nos jours, une profession différente. Il est d'excellents *maîtres de ballets* qui ne savent pas danser.

Autre observation d'une philologie transcendante : Dans la *Critique de l'École des Femmes*, le marquis, sortant du spectacle, où les mots *tarte à la crème* l'ont si fort exaspéré, s'écrie : « ... Y a-t-il assez de pommes en Normandie pour *tarte à la crème ?* (1) »

Commentaire :

« (1) Jadis on jetait des pommes cuites, et quelquefois même « des pommes crues, à la tête des acteurs, quand on était « trop mécontent de leur jeu ou de la pièce. »

*Jadis* est agréable : la méthode en est si vulgaire et si peu perdue, que j'ai connu en province un pauvre *amoureux* peu favorisé du parterre, qui avait créé à son usage le verbe *pommecuiter.*

Voilà des notes oiseuses qui en disent plus

long sur leur auteur que vingt-six feuilles de prose.

D'autres notes inopportunes sont celles qu'un pédant établit sur un ordre d'idées étranger à l'auteur qu'il épluche. Un commentateur qui fait part de ses réflexions à propos d'un fait historique, risque d'être impertinent, en interrompant à son profit l'historien qui raconte. Il en est de même de celui qui larderait un écrit philosophique, d'observations tendant à montrer du savoir historique hors de propos. Couper par une note inutile l'œuvre d'autrui, c'est dire tacitement : — N'écoutez plus cet auteur, et quittez tout pour entendre les paroles plus importantes que je vais prononcer.

Pour que la proposition paraisse convenable, il faut que le commentateur ait trois fois raison, et qu'il n'ait pas raison trop souvent.

Ainsi, les notes doivent être épargnées, même dans les traductions. Dans les ouvrages dont on est l'unique auteur, l'art consiste à savoir se passer des annotations.

Des notes ridicules sont celles où l'on explique ce que l'auteur n'a pas voulu faire entendre, où on lui prête des préoccupations qu'il n'eut jamais. Tel est le côté burlesque des notes de nos rhéteurs, à propos des finesses, des subtilités et de l'harmonie imitative des poëtes antiques.

Virgile a été l'objet des hypothèses les plus réjouissantes.

La note philosophique, à propos des ouvrages non philosophiques, est la plus périlleuse de toutes; elle expose un bavard au ridicule.

Froissard, au livre Ier (édition du *Panthéon littéraire*), conte qu'un seigneur ayant fait serment de ne point armer contre l'empire, se fit remplacer par son fils, et le dirigea de ses conseils :

« ... Car il ne pouvoit nullement venir à main « armée sur l'empire, si il vouloit tenir son ser- « ment, ainsi qu'il fit (1); pourquoi le duc son « fils fut chef et souverain de l'entreprise; mais « il s'ordonnoit par le conseil de son père. »

Voici la note, profondément morale et philosophique :

« (1) On voit qu'on avait, dans ce siècle, une étrange idée « de la manière de tenir un serment : l'extérieur était tout. »

Il faut considérer le lecteur comme bien bête, pour supposer qu'il ne verra pas cela tout seul, s'il daigne y regarder. Quoi de plus sottement prétentieux, que de l'arracher à un récit intéressant pour lui communiquer cette réflexion de maître d'école de village!

Un rhéteur pédant, se livrant à des commentaires sur Virgile, écrivit, au sujet des mots :

« *allia*, *serpillumque*, — des aulx et du serpolet :

« Quelle harmonie ! quel choix ingénieux d'ex-
« pressions ! — *Allia*... ne semble-t-il pas, lors-
« qu'on articule ce mot, que l'on entend le bruit
« de l'ail broyé dans le mortier ? — *Serpillum-*
« *que;* voilà le coup de pilon ! »

## XIX.

## DE L'INFLUENCE DE LA MODE.

Dès que le sentiment des nations, sur les caractères qui constituent le beau dans les arts, devient variable, ces nations entrent dans une période de décadence. La fantaisie alors attente à l'unité, les traditions se perdent, l'art flotte au caprice des artistes, le goût fléchit, le style se tourmente, se charge de faux brillants ; de vaines et abondantes images en remplacent la limpidité. Comme le détail tend à masquer la faiblesse du plan et la pauvreté du dessin, ces arabesques de style, tracées par le caprice, sont éphémères comme lui ; le besoin de les renouveler se fait sentir, et la mode établit son empire sur les ouvrages de l'esprit.

Tel est le spectacle que donnèrent au monde les Romains à la fin de l'empire ; tel est l'aspect qu'a présenté notre littérature pendant un siècle, à dater de l'avènement de Louis XV.

Cette heure est fatale et inévitable dans la destinée des peuples; le propre de la perfection éphémère à laquelle peuvent aspirer les hommes, étant d'être lentement acquise, et de dégénérer avec promptitude.

Le désir de voir sans cesse du nouveau nous conduit vite à l'épuisement; les combinaisons de la pensée, soumises aux préceptes d'une école quelconque, s'usent en peu de temps; et une fois le goût du public blasé, il faut servir à son imagination des mets épicés et bizarres.

Rien n'est réellement beau que ce qui l'est toujours; Horace, Boileau, n'ont pas vieilli; on lit encore Théocrite, Ovide même, et l'on ne parle plus du chevalier de Parny, que ses contemporains leur préférèrent. Rome n'a point fait oublier la Grèce, et Malherbe tant de fois attaqué, survit à Ronsard qui rendit sa muse tributaire d'un caprice de la mode.

Respecter les traditions, se restreindre à la hardiesse, et reculer devant la témérité, chercher à plaire, et non à éblouir, tels sont les principes qui peuvent aider un auteur à défier les siècles. Quiconque poursuit un succès rapide à travers les égarements de l'imagination et les passions passagères du jour, bâtit sur le sable.

A l'aurore du siècle dix-huitième, les mœurs se relâchèrent; l'abus de l'esprit succéda à la

gravité de la pensée, à l'austérité de la grande poésie. Nombre de poëtes s'efforcèrent soudain d'encenser les goûts matériels de la foule, au lieu de les combattre. Quel fut leur destin ? que sont devenus les Voisenon, les Rivarol, les Florian, les Dorat, et tant d'autres, qui, moissonnés dans leur fleur par la faux redoutable, n'ont laissé aucun fruit ?

L'éloquence, les lettres durables se réfugièrent auprès des hommes qui remontèrent le torrent. D'Aguesseau, Montesquieu, Rousseau, résistent, ainsi que Buffon, Voltaire et quelques autres; mais les auteurs tels qu'Helvétius, le sophiste à la mode de ce temps, sont morts tout entiers. Linguet, Duclos, Mercier, ces parodistes de la philosophie, ces corrupteurs du langage, ont passé rapidement; les madrigaux galants se sont effeuillés; les noms même de cent poëmes épiques et de cinquante romans dans le style de Crébillon, ne sont pas parvenus jusqu'à nous.

Deux esprits, modestes pour leur temps, deux génies incontestables, mais incomplets, fuyant la corruption générale, essayèrent, l'un doué d'une sensibilité médiocre, de réveiller les émotions de la nature; l'autre, vil, égoïste et faux, de ramener la société au dévouement, à la justice, à la vérité : eh bien ! Bernardin de Saint-Pierre et Jean-Jacques, par la seule supériorité

de leur plan général, sont parvenus à des résultats glorieux. Ils attaquèrent de front la mode, et la mode finit par être vaincue. Plus heureux, recherchés et applaudis davantage autrefois, leurs rivaux s'évanouirent avec elle.

Ce qui nous abuse et nous perd, c'est le succès du moment. Or, le succès ne prouve rien. La *Clélie*, l'*Astrée*, eurent plus de vogue que *le Cid* et *Polyeucte*. Camoëns mourut ignoré; l'Arétin passa pour le plus grand génie de l'Italie, dans le siècle du Tasse. La *Phèdre* de Pradon fut préférée à celle de Racine; l'Académie censura Corneille, et enregistra Costar, Bois-Robert et Coëffeteau, parmi les grands génies contemporains. *Paul et Virginie* tomba à une première lecture; Molière fut plus d'une fois sifflé, et de nos jours, tandis que MM. de Lamartine et Victor Hugo publiaient à leurs frais leurs premiers chants, on tirait la quinzième édition du *Solitaire*.

Ces arrêts furent infirmés par le temps : la mode emporte ce qui fait partie de son cortége, et les œuvres d'art restent debout. Un coup d'œil sur nos vieilles peintures fortifierait ces réflexions; le siècle passé est tout plein d'enseignements terribles.

Remarquez que le premier caractère des productions durables est la simplicité, non-seule-

ment dans le sujet, mais dans la forme. Chaque fois qu'un plan d'ouvrage ne peut ressortir sans l'aide des complications dramatiques, des combinaisons bizarres, et de l'accumulation des faits, la réussite, quelque grande qu'elle soit, est passagère; l'intérêt de curiosité n'est que secondaire dans les lettres. Certes, les romans de madame Radcliffe, de Mathurin, de Lewis, sont plus attachants, sous un certain rapport, que *le Lutrin;* cependant on a cessé de les lire. Pour citer un exemple plus imposant et plus grave, la vogue des œuvres de Walter Scott, homme d'un génie réel et d'une invention merveilleuse, ne diminue-t-elle pas de jour en jour? Nous les avons dévorés, ces livres; la jeune génération en est déjà distraite : nos neveux ne les liront pas. On s'intéresse encore à *la Princesse de Clèves,* à *Zadig,* à *Gil-Blas;* car, dans ces ouvrages, tout le monde se retrouve, l'on y observe l'homme et ses passions dans un fidèle miroir; objets éternels qui se passent de mise en scène, et n'ont pas besoin d'être soutenus par l'appât des détails que la mode enfante et fait disparaître. Voilà pourquoi le tableau des mœurs dure plus que celui des coutumes; pourquoi la simple lutte des passions présente un intérêt plus immuable que les effets tirés d'événements fortuits ou d'usages variables; pourquoi Molière est supé-

rieur à Marivaux et aux Marivaux de notre temps.

Des résultats analogues se présentent dans la forme de l'exécution; le style le plus naturel est le plus solide. Dès que *la manière* se complique, et s'accommode au goût d'un moment, l'auteur est destiné à ne durer qu'un moment. L'emphase, les images à profusion, l'absence de la simplicité, la recherche du vain éclat et des figures intempestives, peuvent, à l'aide d'une certaine convention, plaire durant quelques années; mais une heure arrive où toutes ces fleurs se fanent, où l'on reconnaît le néant des méthodes vicieuses, où l'on rit de ce qu'on adora. Tout style éloigné de la vérité, quelque brillant qu'il soit, n'est pas réellement classique, et contraste avec les traditions impérissables des maîtres. Comparez Eschyle, Sophocle, avec les dramaturges latins, vous signalerez déjà une décadence. Rapprochez le goût des Romains du beau siècle, du goût des Marmontel, des Campistron, des Delille, des Destouches, des Barthélemy, des Jean-Baptiste Rousseau, des Crébillon, des la Harpe, des Millevoye, des Florian, des Fontanes, vous serez forcé d'avouer qu'ils sont aussi peu classiques, dans la franche acception du mot, que les poëtes les plus novateurs, les plus indisciplinés de notre jeune école. Entre ces faux classiques

et les Grecs de Périclès, il y a la distance de Sophocle au père Brumoy.

L'art qui est du ressort de la mode repose d'ordinaire sur des données étroites et puériles. Qu'est-ce qu'un drame dont la marche serait impossible, si une porte était transportée de gauche à droite, si une lettre était supprimée, ou remise à son adresse; si un cabinet manquait d'issues, ou de doubles clefs? Qu'est-ce qu'un roman dont l'intrigue se fonde sur quelque anecdote particulière au temps, aux habitudes du règne de Louis XIII ou du Régent? combinaisons bornées, dont on se lassera. Ces peintures exactes, qui immobilisent et glacent le style, en le travestissant comme un acteur, en l'emprisonnant dans de vieilles défroques historiques, n'ont qu'un attrait de curiosité; on les regarde et on se détourne.

A toutes les époques, il s'est introduit dans la société un jargon de fantaisie à côté de la langue; mais ce parler flottant et éphémère doit être séparé de la littérature. Au seizième siècle, on vit le langage courtisanesque, si bien combattu par Henri Estienne, embourber le français dans un tas de locutions et de figures étranges. Plus d'un poëte en fut la victime; Ronsard a péri pour avoir voulu parler latin et grec en français. L'hôtel de Rambouillet faussa le goût de Voiture, de

Balzac, et même de Ménage; Molière, qui en fit justice, leur survit. Au siècle passé, le jargon de la bergerie et la période académique compromirent de deux manières différentes une série d'écrivains oubliés. Jamais les grands poëtes ne donnent dans ces sortes de piéges; ils savent trop bien que la langue des muses n'a point à se modeler sur les fantaisies des courtisans, quoi qu'en dise Vaugelas. Sous Louis XIV, le temps de la pureté et des beaux linguistes, la cour et la ville avaient aussi leur langage plus ou moins quintessencié, dont Saint-Simon nous légua un curieux monument. Voit-on que la Fontaine, que Pascal et Boileau se soient empressés de se conformer à la mode générale? Point: simplifiant et épurant sans cesse leur style, se retrempant aux sources de l'antiquité, analysant même l'idiome vieilli de leurs aïeux, ils suivirent à tout prix la voie droite et facile de la nature. Aussi n'ont-ils point passé, tandis que la manière de l'abbé Delille, de Bernis et de Fontanes, est déjà plus loin de nous que le piquant vocabulaire de Saint-Simon.

Aujourd'hui que les arts, les sciences, l'industrie, la philosophie et la politique ont pris un accroissement étrange, aujourd'hui que la manie des classifications, des technologies, a jonché le langage d'une myriade de néologismes, nous

sommes disposés à adopter, dans des acceptions figurées, nombre de termes de pratique, dont le sens est incertain et la durée éphémère; car les classifications se renouvellent. Depuis quinze ans, le sel a déjà porté cinq ou six noms scientifiques. Quelques auteurs parlent d'un sourire *stéréotypé*, d'une image *daguerréotypée* dans le souvenir; l'onde est *moirée*, les cieux se *gaufrent;* un mal appris n'est point *parlementaire;* on retire sa *motion;* on propose des *amendements* à sa maîtresse; on *arbore* une opinion; on *cisèle* son style; on *incruste* les idées; les *signes* deviennent des *symptômes;* l'amour est *suraigu*, comme une *phlegmasie;* l'émotion s'appelle *un mouvement*, *un spasme nerveux; le cerveau s'ébranle*, et *le cœur suspend ses fonctions*, voire *ses pulsations;* les objets diaphanes le sont, non plus comme l'air, mais comme *des gaz;* deux sentiments sont opposés *diamétralement*, et les gens singuliers sont *excentriques*, etc..., etc...

Joignez à des milliers de formules de ce genre (et non de ce *calibre*, de cet *acabit*, de cette *farine*, ou de cette *portée*); joignez-y les *innovations* (et non les *importations*) de la poétique moderne, égarée à la poursuite des nuances délicates et ténues, des images frappantes et des figures nouvelles; vous aurez séparé les principes constitutifs du style à la mode.

On comprend, d'après la mobilité des causes qui l'engendrent, qu'il ne puisse être durable, qu'il se renouvelle d'année en année, et que les écrits qui le propagent semblent bientôt surannés et grotesques.

La belle littérature doit se retrancher ces superfluités, et professer, à l'égard des richesses d'emprunt, un éclectisme un peu solemnel. Simplifier le plan, épurer la forme, retrancher les ornements superflus, se rapprocher sans cesse de la nature, agrandir le domaine de l'art, sans rompre avec les traditions, tels sont les problèmes que, de tout temps, se proposèrent de résoudre les grands génies : c'est à l'accomplissement de ces conditions qu'ils doivent, non des succès d'un jour, mais l'immortalité.

Peut-être devrait-on ici pénétrer dans l'étude analytique, et appliquer immédiatement ces idées aux poëtes contemporains, pour y chercher les traces de la mode. Mais les personnalités nous effrayent, et nous n'oserions anticiper, sur un point aussi délicat, les arrêts de la postérité. Il est toujours dangereux de juger en l'absence des preuves, et l'avenir seul peut fournir celles qui manqueraient ici.

Pour finir par une espèce de moralité, rappelons aux gens desireux d'acquérir ou de conserver un style chaste, sévère, et à l'abri des

révolutions du goût, que, pour ne pas périr avec la mode, il faut ne point s'exposer aux périls de la mode. Un auteur délicat doit choisir ses lectures, aussi scrupuleusement qu'une jeune fille résolue de se garder honnête. Les modèles qui conviennent à tout le monde sont ceux qui n'ont pas d'âge : ce sont d'abord les maîtres de l'antiquité ; puis, parmi les modernes, les écrivains les moins apprêtés; ceux qui, en exprimant la pensée, semblent la serrer de près, et la copier avec une sincérité naïve, comme l'on peint d'après nature.

FIN.

# TABLE GÉNÉRALE ET ALPHABÉTIQUE

## DES MATIÈRES.


PRÉFACE. Tome I, page I.

PREMIÈRE PARTIE.

REMARQUES SUR LA LANGUE FRANÇAISE, I, 33.

A.

Abominer, tome I, page 66.
Abrutisseur, tome I, Remarque XIX.
Abstention, I, 240.
Accident, I, 336.
Accort, I, XIX.
Accoutumé, II, 89.
Accusateur de, I, 115.
Actualité (palpitant d'), I, 89.
Adjectif employé substantivement, et suivi d'un ou de plusieurs adjectifs, I, 48.
Adjectif possessif; son emploi devant un substantif, I, 117.
Adjectif transformé en substantif, et réciproquement, II, 83.
Adverbes contrastant avec l'adjectif qu'ils modifient, II, 83.
Agissements, II, 93.
Agréments, I, CCCXLIII.
Aisé, malaisé, I, 164.
Amaigrir, I, CXXXIX.
Amendement, I, 207.
Amenuisé, I, XIX.
Anglais (mots); leur invasion dans notre langue; II, 59.
Annonce (avoir l'.....— que), I, 267.
Antagoniste, antagonisme, I, 151.
Antécédent, II, 126.
Antécédent, précédent, I, 189.
Apercevoir, I, 145.
Apogée, II, 101.
Apostiller, I, 223.
Appas merveilleux, I, 412.
Approximer, I, 225.
Après, employé sans complément, I, 226.
Architectural, I, 409.
Arrangeurs de mots, I, XIX.
Article (l') remplace les pronoms possessifs quand ils produisent équivoque, II, 79.
Artistique, I, 361.
Ascendant, ascensionnel, I, 420.
Aspect, respect, I, CCCXL.
Assez (par), I, 140.
Assigner, I, 170.
Assure (je t'), I, 282.
Assurer, II, 80.
Astre des nuits, etc..., I, 398.
A tout bout de champ, I, 365.
A travers, au travers, I, 407.
Attraits faibles, I, 442.
Au cours, pour *au courant*, I, 261.
Aucun, I, 262.
Aujourd'hui, maintenant, I, 347.
Auteur, écrivain, II, 124.
Autre, adjectif, II, 117.
Auxiliaires; leur emploi avec le participe passé des verbes neutres, II, 126.
Avancé, II, 72.
Avant peu, I, 369.
Avenir, II, 64.
Aveugle illustre, I, 197.
Avoir l'égard de, — le devoir de, — l'intérêt de, I, 278.

B.

Balsamique, I, 306.
Baser, I, 113.
Bayer aux corneilles, I, 348.
Beaucoup, pour *plusieurs*, II, CCCCXVI
Beau de passion, I, 225.
Bocager, I, 131.
Bords (sur les), I, 136.
Bruire, I, 91.
Brutal, brutaux, I, 46.

## C.

Cachet, I, 416.
Cadeaux, I, XXXVII.
Calibre, I, 281.
Camariste, I, CLX.
Canal, II, 73.
Candidement, I, 308.
Capable, susceptible, I, 401.
Capacités, II, CCCLXX.
Capital, I, 437.
Carrosse, II, 75.
Celui, celle, suivis d'un participe ou d'un adjectif, I, 421.
Cendres, I, 340.
Certain (paraître), I, 337.
C'est, ce sont, I, 445.
C'est moi qui est, pour *c'est moi qui suis*, II, 112.
C'est, sous-entendu devant *pour*, I, 83.
Char, vaisseau de l'État, I, 100.
Chère, I, 74.
Chétiveté, I, 110.
Chevaline, I, 112.
Chicaner, I, 185.
Choral, I, 258.
Ci-devant, pour *auparavant*, I, 142.
Citoyenneté, — citoyen français, I, 147.
Civilisateur, I, 432.
Clarifier, I, 188.
Clef; — la clef d'une voie, I, 229.
Climature, I, 308.
Coasser, croasser, I, 348.
Combe, I, 431.
Comme, comment, I, 367.
Comment (s'assurer), I, 387.
Commercer, I, 95.
Complaisance contre, I, 323.
Compte (en fin de), I, 327.
Concours (demander le), II, CCCXC.
Conditionnel, au lieu du futur, I, 69.
Conditionnel employé pour un prétérit défini, I, 241.
Conditionnel (le) ne peut régir l'infinitif d'un verbe relatif à un temps écoulé, I, 302.
Confiance, de confiance, I, 65.
Consentir de, I, 441.
Construction équivoque, I, 93.
Construction pénible, I, 360.
Construction vicieuse, I, 94.
Construction vicieuse (autre), I, 312.
Content, heureux, I, 355.
Contrasté, II, 148.
Contre-révolutionnairement, I, 257.
Convenu, I, 422.
Coquet, coquette, I, 50.
Cossu, opulent, I, 266.
Coudrette, I, CLXXIV.
Couleur (sous), I, 97.
Couleurs (sous des), I, 38.
Coup (sous le), I, 339.
Cour (faire la, — faire sa), I, 295.
Coursiers dételés, I, 187.
Coutumier du fait, I, 299.
Craindre que, suivi ou précédé de la négation, I, 116.
Crédibilité, I, 121.
Croasser, I, CCLIX.
Croyeur, I, LXVIII.
Curiosité paradoxale, I, 63.
Curiosité sur, I, CLXXXI.

## D.

Dame (sa), etc..., I, 385.
Dantesque, I, 311.
De, particule, devant les noms propres, I, 374.
Débarqué, I, CCCXXXVII.
Décimal, I, VIII.
Déconstruire, I, 448.
Décréditer, discréditer, II, 78.
Décrire une ligne droite, II, 121.
Défense (en... — pour la...), I, 333.
Défier (se), I, CXXXV.
Défigurer l'usage, I, 149.
Délirant, I, 149.
Demanger, démanger, II, CCCCX.
Demoiselle (sa), I, CCLXXXVIII.
Démonstration, I, 419.
Démontrer des espérances, I, 198.
Dénûment, I, CCCIX.
Dépassionné, II, CCCLXXIX.
Déployer, I, 157.
Déposer un baiser sur..., I, 224.
Depuis, I, 329.
De quoi..., tous les jours; tous les jours.... de quoi, I, 312.
Désappointement, II, 86.
Désillusion, désillusionner, désillusionnement, I, 367.
Desir, désir, II, 127.
Desirer, devant une proposition complémentaire dont le verbe est au prétérit, I, 399.

Desireux, envieux, I, v.
Devenir par la suite, II, CCCCXVI.
Dévorateur, I, LIX.
Dévouement, I, 406.
Dieu me pardonne! II, CCCCXIII.
Différent, divers, opposé, I, 397.
Discréditer, II, CCCLXV.
Direction (imprimer une), I, 415.
Distant, II, CCCCXVII.
Distinguer, I, XI.
Divers, I, CCC.
Donc (ainsi, — or), I, 133.
Donjon, II, 129.
Dont après *de* constitue un double régime, I, 96.
Dont, faisant équivoque, I, 55.
Dont, pour *d'où*, I, 244.
Duel politique, I, 324.
Dut, a dû, I, 294.

## E.

Écrier (s'), I, 292.
Effet (à l'... — de), I, 200.
Église, I, 418.
Élèvement, etc...., II, 91.
Ellipses vicieuses, II, 131.
Embauchoirs, embouchoirs, I, 348.
Émotionner, II, 96.
En, devant un verbe auxiliaire, I, 216.
En, pour comme, faisant équivoque, II, 110.
En, tenant lieu d'un nom indéterminé, I, 123.
Endroit, (à l'endroit de), I, 191.
Engager de, I, 212.
Entente cordiale, I, 229.
Entours, I, 125.
Entraîné vers....., — à, II, CCCCXVI.
Envieux, I, v.
Épanché en, II, 85.
Épithètes fades, I, 165.
Épithètes mal placées, I, 154.
Époux (son), I, CCLXXXVIII.
Équipoller, I, 344.
Escompter l'avenir, la renommée, I, 394.
Espérer, pour *penser*, I, 332.
Essayer à demi, I, 62.
État (en.... — de), I, 334.
Éterniser (s'), I, 390.
Et puis, et plus..., I, LXXVII.
Évasions, II, 114.
Ex, pour *ancien*, I, LXXXIV.
Excellence, I, CCLXXXVI.
Excentrique, I, 95.
Excuses (demander des), I, 162.
Extrémité, I, 366.

## F.

Fabuleux, II, 104.
Facturer, I, CCIX.
Fadaises, I, 319.
Faire, pour *dire*, I, 345.
Familier, I, CLXI.
Fantasmatique, I, 372.
Fatal, I, VIII.
Fausset, faucet, II, 95.
Faux-merveilleux, — faux-goût, I, 217.
Feuilletonniste, I, CCCXLIX.
Feuilliste, I, CCCXLIX.
Final, I, VIII.
Fixer, I, 222.
Fleurer, fleuraison, floraison, I, 369.
Floraison, I, CCLXXX.
Fonds, — (être en.... — pour), I, 394.
Forfait, I, 403.
Fort, très, I, 246.
Fossile, incrusté, pétrifié, I, 252.
Fougère, I, 254.
Franc, vrai, pur, ne peuvent être joints à des expressions injurieuses, I, 260.
Frappant, — saisissant, I, 276.
Fûre, I, LVI.
Fugace, II, CCCXCVII.
Fulgurant, I, 299.
Fut (il s'en), I, 37.
Futur, I, CXCVIII.

## G.

Gâteur, gâteuse, I, 436.
Gazetier, feuilliste, journaliste, feuilletonniste, I, 450.
Généralisation, I, 373.
Génie, I, 202.
Glacial, I, VIII.
Goût, I, VI.
Gré (tenir), II, 103.
Griefs à redresser, I, 258.
Gros d'indignation, I, CL.
Guère, I, CLXXXIII.
Guéret, I, 220.

Guider au hasard, I, 224.
Guignon, I, 430.

## H.

Habillé, I, CCCXXVI.
Haricots-flageolets, II, 94.
Harmonie; les dérivés de ce mot, I, 63.
Hâtons-nous de le dire, I, 303.
Heureux, I, CCLXV.
Heureux de, I, 269.
Hier matin, hier au soir, I, 434.
Hollande, I, 439.
Hongrie, I, CCCXL.
Humanitaire, I, 275.

## I.

Idée de calme...., de secours, I, 425.
Idiome parasite du dix-neuvième siècle, II, 112.
Ignoré, e, I, 59.
Illusionner, II, CCCLXXXII.
Images forcées, I, 428.
Images ridicules, I, 205.
Imiter l'exemple, II, 125.
Immense, innombrable, II, 125.
Impersonnalité, I, 387.
Imposer, en imposer, I, 308.
Impressionner, I, 226.
Improviser une majorité, I, 279.
Inamovibilité, I, 343.
Inaptitude, ineptie, II, 90.
Incapacité, capacité, II, CCCLXX.
Incessamment, I, 328.
Incommunicable, I, CCLXXVIII.
Inconsolé, II, 65.
Incrusté, I, CLXXI.
Incuit, I, LXXII.
Indépendamment que, I, 75.
Indéterminé, II, CCCCXVII.
Ineptie, II, CCCLXXVI.
Infinitif à la place d'un temps défini, I, III.
Influencer, influent, I, 141.
Innombrable, II, CCCCVII.
Inouï, e, I, 144.
Insincérité, CLVIII.
Insulter à, I, 315.
Intime, I, 403.
Intrinsèque, I, CXCV.

## J.

Jordonner, I, 271.
Journaliste, I, CCCXLIX.
Juger, juger de, I, 297.

## L.

Lacet, I, CCCXL.
Larmes douces (verser des), I, 192.
Le, la, devant les noms propres italiens, I, 214.
Liaisons affectées, I, 137.
Lieux (sur les), I, 159.
Local, I, 431.
Locution trop recherchée, I, 268.
Locutions triviales, I, 145.
Lui, signifiant *à lui*, mis après *dont*, dans la même période, II, 87.
Lyrisme, II, 354.

## M.

Maigrir, amaigrir, I, 217.
Malaisé, I, CIV.
Malédiction, I, 314.
Manière (par.... — de), I, 331.
Manufacturer, facturer, I, 296.
Massacrante (humeur), I, 349.
Matière, — matières, I, 170.
Maturité dernière, I, CXXXI.
Méfier, défier (se), I, 213.
Mélancolie noire, I, CCCVIII.
Mesures nouvelles (des), II, 65.
Métail, I, CLXXXVIII.
Mettre en fait, II, 97.
Minois tendre, II, 78.
Mirifique, II, CCCCI.
Mirobolant, II, 120.
Mitoyen, I, 374.
Mode (de, — à la), I, 108.
Mœurs, vers, I, CCCXL.
Monde (le), etc..., I, 383.
Monnaie, pour *punition*, I, 124.
Montaigne, I, CCCXL.
Moqueur de..., I, 40.
Motion, motionner, I, CXXX.
Motiver, I, 133.
Mouchet, I, XXX.
Murmurateur, I, CCLXXVIII.
Musicaux (écrivains), I, 128.

## N.

Navire, I, CXXV.
Néologismes de la fin du dix-huitième siècle, I, 171.
Néologismes de Timon, II, 140.
Néologismes divers de Port-Royal, II, CCCLXXVII.
Nœud brisé, I, 392.
Noirâtre, I, 405.
Nom collectif, sujet de deux verbes, I, 234.
Nouveau, nouvelle; avant ou après le substantif, I, 73.
Nullement, I, 188.

## O.

Objet, I, 72.
Octroyé (être.... — sur), I, 390.
Office, — service, II, 92.
Oiseusement, I, 242.
Ombreux, I, 361.
Opinion, I, 43.
Opposé, I, CCC.
Orange (fleur d'), I, 239.
Orchestral, I, CLXXVII.
Ormeau, I, CLXXIV.
Orthographe, (son histoire), II, 1.
Ou, entre deux substantifs, I, 253.
Oublier à, I, 290.
Outre, I, 254.

## P.

Palabres, I, CCXXII.
Paradoxe. — Incroyable, II, 515.
Paralogisme dans la phrase, II, 138.
Par contre, I, 330.
Parlement, II, 99.
Parlementaires, I, 362.
Participe dépourvu du sujet, I, 358.
Participes (des), I, 350.
Particulière estime (la plus), II, 86.
Partir en, I, 89.
Pas, point, I, 70.
Passé, II, CCCLIV.
Passionnel, I, 68.
Passivité, I, 207.
Pasticher, pastiche, II, 546.
Patent, II, 122.
Paterne, II, CCCCIV.
Pathos philosophique, I, CCXC.
Patienter, I, 421.
Patrie, pays, I, 33.
Paupérisme, I, 196.
Pays, I, 1.
Pédestre, I, 424.
Peloter, II, 116.
Pénétrer que, I, 428.
Penser, I, 417.
Pensers, I, LXXV.
Percluse, perclue, I, 349.
Personne, I, CLXXXIII.
Personnel, I, 316.
Personnification des quantièmes des mois, I, 250.
Personnification d'un nom abstrait, modifié par un adjectif, II, 55.
Pétrifié, I, CLXXI.
Phénoménal, II, CCCLXXXVIII.
Philosophie (la vraie), I, 442.
Physiquement parlant, I, 101.
Picéa, I, 108.
Piquer hautement, I, 93.
Pittoresque, I, 364.
Pivoter, I, 109.
Plein de cœur, I, 82.
Pléonasmes, I, 247.
Plier, ployer, I, 370.
Plupart (la... — pour la), I, 249.
Pluriels faisant contre-sens, I, 160.
Plus, devant un adjectif, quand le sens n'indique aucune comparaison, I, 163.
Poitrine d'homme, I, 147.
Populaire, — familier, I, 243.
Port (à bon), I, CCCXXXVII.
Portant (bien), I, 330.
Posé, — se poser, I, 288.
Poser en fait, II, CCCLXXXIII.
Postérieur, futur, I, 284.
Pot au rose, II, 77.
Pour, employé au lieu *d'avec*, I, 219
Pour lors, I, 393.
Poussière (noble), I, 101.
Poussiéreux, I, 399.
Pouvoir peut-être, I, 82.
Précédent, I, CXVI.
Précité, I, 87.
Présents, cadeaux, I, 87.
Président à la Cour, ... de la Cour, II, 98.
Prêt à, près de, I, 77.
Privilégiée (nature), I, 156.
Programme, II, 71.
Progresser, I, 186.
Progressif, I, 447.

Promettre, pour *affirmer*, I, CCXLV.
Pronom (le) personnel ne peut tenir lieu d'un substantif indéterminé, I, 286.
Pronoms tenant la place du nom à un nombre qu'il n'a pas, I, 310.
Pronoms tenant lieu d'un sujet absent ou équivoque, I, 194.
Prononcer à voix basse, II, 122.
Punir, I, 215.

## Q.

Que, conjonction, I, 292.
Que, régime d'un verbe, I, 78.
Quelque, — dont, I, 100.
Qui relatif devant un verbe, dans une phrase exclamative, I, 430.

## R.

Rager, I, CCCXVIII.
Rameux, I, 368.
Raphaëlesque, I, CCXXV.
Récif, ressif, rescif, I, 45.
Réclamateur, I, 114.
Reconnaître, distinguer, I, 51.
Recrudescence, I, 204.
Réfléchi, I, CCCXXIII.
Réformer sa voiture, I, 210.
Regnicole, II, 70.
Remettre, se remettre, I, 331.
Remplir le but, les vœux, l'intérêt, le soin, I, 395.
Repaître (se), I, 158.
Répétitions du pronom devant les verbes, I, CCCXVII.
Répondre une lettre, I, 400.
Réprimant, ante, I, 78.
Reprocher, suivi de *à* régissant un nom de chose inanimée, I, 249.
Ressource avortée, I, 287.
Résulté, I, 251.
Rétablisseur, I, CCCXVIII.
Réunir, unir, I, 289.
Revenant, I, 320.
Revoir (à), I, 220.
Révolutionner, révolution, I, 321.
Rien, I, CLXXXIII.
Rivage enchanteur, I, CCCI.
Rivaliser, I, 307.
Rubescent, I, 325.
Rutilant, I, CCXXXVI.

## S.

Sacre, I, 79.
Saigner du nez, I, 97.
Saisir, se saisir, I, 259.
Salons (les), I, CCLXXXVII.
Sauvegarder, II, 111.
Seigneur, monseigneur, I, CCLXXXVI.
Sein, I, 99.
Selon moi, II, 135.
Semblable, I, 136.
Sentiment (trahir un), I, XXXV.
Serrer de près, I, 343.
Service, II, CCCLXXVIII.
Servir à rien, — de rien, I, CXXXIII.
Simplisme, simpliste, I, 278.
Simulacre de pensée, II, 107.
Sobre, II, 119.
Socialiser, socialistes, II, 81.
Sociétaire, I, 309.
Société (la), I, CCLXXXVII.
Solacieux, I, LXXV.
Sommations respectueuses, II, 74.
Sommité, I, 448.
Souhaiter, II, 115.
Soupçonner.... les intentions, I, 410.
Source, principe, II, 143.
Souris, I, LXXV.
Spécial, spécialité, I, 255.
Stupéfaction (tressaillir de), I, 372.
Style lâché, I, 358.
Subalternéité, II, CCCLXXIX.
Substantif (un) suivi de deux adjectifs qui lui assignent deux valeurs opposées, ne peut être supprimé devant le second, I, 52.
Subvenu, I, CLXX.
Suicider (se), I, 129.
Suis (je); — *sequor*, — *sum*, I, 161.
Sur, I, 112.
Sur, dans, — orné par, (être), I, 408.
Susceptible, I, CCCV.
Suspension, I, 153.
Système, I, 198.

## T.

Tâcher que, I, 350.
Tapis (sur le), I, 150.
Tempérament, I, 91.
Temps (de... — à autre), I, 251.
Temps de l'indicatif et du conditionnel, I, 300.
Tendance, I, 280.

Tendreté, tendreur, I, 126.
Terminaison, I, CCLXXXI.
These générale (en), I, 328.
Tohubohu, I, 423.
Tournailler, tourniller, I, 433.
Tous autres, — tout que, I, 232.
Train (en... — de), I, 169.
Trépas, I, CCCVII.
Très, I, CLXIV.
Triompher de, I, 393.
Trivial, triviaux, I, VIII.
Trombone, I, CLXXVII.
Tutélaire (appui), I, 39.
Type, I, 135.

## U.

Un, une, pronom indéfini, ne peut représenter un substantif déterminé précédé de l'article défini *le*, *la*, I, 80.
Unir, I, CCII.
Universel, I, 261.
Utiliser, I, 80.

## V.

Vaisseau, navire, I, 201.
Vastes fronts, I, 283.
Véhémentement soupçonné, I, 187.
Veiller (se), I, CCCIV.
Vénal, I, VIII.
Verbe suivi de plusieurs régimes, I, 88.
Vers, I, 444.
Vert, verd, I, 453.
Vertigineux, II, CCCLXXXVIII.
Vêtu, habillé, I, 424.
Violenter, II, 118.
Vis-à-vis, I, 301.
Visiblement ému, I, 293.
Vive part (prendre une), I, 348.
Voie (en... — de), I, CCXVII.
Voie épuisée, I, 305.
Vole (faire la), I, 221.
Volontiers, I, 363.
Vues (confier des), II, 109.
Vulgariser, vulgarisateur, I, 392.

## Y.

Y, n'y, I, 245.

---

## SECONDE PARTIE.

REMARQUES SUR LE STYLE, II, 153.

Abstraits (noms), peu favorables aux épithètes, II, 221.
Afféterie, II, 246.
Anachronisme dans les mots, II, 235.

Diminutifs, II, 253.

Exagération dans les mots, II, 217.

Mot propre (dédain du), II, 190.

Périphrases (abus des), II, 190.
Personnification des substantifs métaphysiques, II, 200.
Phébus (du), II, 206.
Pluriel (abus du), II, 259.
Ponctuation (de la), II, 260.
Proverbes (des), II, 248.
Puérilités, II, 211.

Style (du), II, 153.
Style soutenu, II, 159.
Substantif substitué aux pronoms personnels, II, 202.
Sujets et régimes artificiels, II, 178.

Techniques (termes), II, 241.
Tropes agglomérés et de mauvais goût, II, 224.

Un, une, au lieu du pronom possessif, II, 204.

Vocables poétiques (des), II, 184.

Remarques sur la composition littéraire, II, 269.

Composition (de l'étude de la). Projet, II, 269.

Clarté (de la), II, 459.
Comparaisons (des), II, 554.
Couleur (de la), II, 501.

Début (du), II, 344.
Dénouements (des), II, 564.
Descriptions (des), II, 391.
Détails (de la recherche des), II, 374.
Dialogue (du), II, 464.
Digressions déplacées, II, 489.

Esprit de mots (de l'), II, 440.

Goût du faux et de l'affecté, II, 451.

Longueurs (des), II, 524.

Lyrisme (du) dans la prose, II, 353.

Mode (influence de la), II, 589.
Moyen âge (résurrection des formes du), II, 495.

Notes (des), II, 575.

Paradoxes (des), II, 515.
Pastiche (du), II, 546.

Sujet (du choix du), II, 282.
Sujets qui impliquent la confusion des genres, II, 296.
Sujets qui ne présentent pas un intérêt assez général, II, 328.
Sujets qui n'ont pas un caractère bien tranché, II, 284.
Sujets reposant sur une donnée fausse, puérile, ou disproportionnée avec les moyens d'exécution, II, 309.

FIN DE LA TABLE.

Universitas BIBLIOTHECA Utrecht

| La Bibliothèque Université d'Ottawa Échéance | | The Library University of Ottawa Date due | |
|---|---|---|---|
| 11 DEC. 1992 | | | |
| 11 JUIN 1992 | | | |
| MAR 18 2007 | | | |
| UOMAR 13 2007 | | | |
| SEP. 26 2007 | | | |
| UOADU 30 2007 | | | |

CE PC 2410
.W4 1845
COO WEY, FRANCIS REMARQUES SU
ACC# 1190370

U D' / OF OTTAWA
COLL ROW MODULE SHELF BOX POS C
333 06 04 01 17 15 4